L'EDUCATION MUSICALE

DÉCEMBRE 1965

123

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE

Fondateur : R. VIEUXBLE — Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

COMITÉ DE RÉDACTION

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

21e Année — No 123 1er DÉCEMBRE 1965

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE

FRÉDÉRIC II et J.-S. BACH

Le thème d'une assemblée choisie assistant à l'audition d'un artiste n'offre généralement qu'un intérêt anecdotique. Mais il s'agit ici de J.-S. Bach invité à se produire à l'orgue par un souverain qui fut mieux qu'un simple amateur de musique.

Protecteur des arts, Frédéric II, devenu roi de Prusse en 1740, attira à sa cour écrivains, philosophes, architectes, peintres, sculpteurs étrangers de son temps. Il accorda toujours une place privilégiée à la musique, et emportait, dit-on, dans ses campagnes de guerre, un clavecin pliant. On sait qu'il étudia l'orgue, qu'il créa un théâtre d'opéra à Berlin, mais il est surtout connu par son talent de flûtiste développé par J.-J. Quantz. On lui attribue avec certitude la composition d'un assez grand nombre d'œuvres (121 sonates pour flûte et clavecin, 4 concertos pour flûte et orchestre à cordes, une ouverture, des airs d'opéras, des marches militaires, etc.), beaucoup mettant en valeur son instrument de prédilection.

C'est sans doute à l'instigation de son fils Carl-Philipp-Emmanuel, claveciniste officiel du roi, que J.-S. Bach se rend à Potsdam en 1747. Alors qu'il était son hôte, Frédéric II lui proposa le thème de l'**Offrande Musicale,** ainsi qu'il est précisé dans la préface de l'œuvre envoyée au roi quelques mois plus tard :

« Je prends la liberté de vous présenter, dans la plus profonde soumission, une **Offrande Musicale** dont la partie la plus noble est de la main de Votre Majesté. C'est avec un respectueux plaisir que je me souviens encore de la grâce toute royale que voulut bien me faire, il y a quelque temps, Votre Majesté en daignant me jouer, lors de ma présence à Postdam, un sujet de fugue, et en daignant me demander de la traiter en son auguste présence. »

Le graveur a probablement fixé ce moment du Concert, ce qui expliquerait l'attention particulière que le roi, debout derrière le compositeur, semble manifester.

* * *

Rectificatif pour le supplément iconographique de juillet dernier.
2e colonne, ligne 5, lire :
le système hydraulique avait cependant disparu depuis plusieurs siècles.

N.B. - Ce curieux orgue hydraulique double est étudié par J. Perrot dans **L'orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIIIe siècle.** (Paris, Picard, 1965), pages 346-347 en particulier.

(1) « Collection Viollet » - Reproduction publiée avec l'aimable autorisation de l'éditeur : H.-Roger Viollet, 6, rue de Seine, Paris-6e.
(2) Réservé aux abonnés à l'édition couplée : **L'Education Musicale - Supplément Iconographique.**

BEETHOVEN : SONATE N° 8 EN UT MINEUR O.P. 13 (PATHÉTIQUE) (suite)

par René KOPFF

Allegro molto e con brio.

L' « héroïque insolence » (Busoni), de la Pathétique se manifeste à la fois par l'élan réprimé de l'introduction lente et par son déchaînement dans le premier thème principal (A). Ce thème, d'un rythme tranchant, monte par deux fois d'une octave en l'espace de quatre mesures. Remarquons l'ascendance par degrés conjoints, ce qui apparente ce thème au motif de l'introduction grave. Dans les quatre mesures suivantes il retombe en accords par blanches sur une marche mélodique par mouvement contraire de la basse. Dans un dynamisme typiquement beethovénien le crescendo ne se trouve pas sur la première montée du début qui n'est entrecoupé que par un accord sf, mais sur la descente des accords et l'ascension de la basse qui aboutit brusquement à une reprise du thème principal. Ces contrastes abrupts correspondent bien à la nature du maître de Bonn. La reprise du thème A ne ramène plus la tonique, mais module vers la dominante *sol* (mes. 27), où commence un pont avec des accents syncopés suivis d'arpèges descendants en croches. Puis ce pont se pénètre du premier thème principal quelque peu déformé qu'on entend successivement dans trois crescendos modulant par *sol* et *la bémol* vers *si bémol.* La cadence conclusive affirmée plusieurs fois sf est toujours issue du thème principal. Ce *si bémol* est considéré comme dominante du ton relatif. Et c'est donc en *mi bémol* qu'apparaît le deuxième thème principal (B) (mes. 51) sur une pédale répétée de dominante. Or, il n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, dans le relatif majeur, mais dans le ton mineur de ce relatif. Ainsi le mode mineur domine réellement dans



tout le mouvement et en assombrit encore le caractère douloureux et pathétique. A noter encore l'étroite parenté thématique, car ce deuxième thème comporte également un mouvement ascendant en noires partiellement conjointes. Mais l'expression dramatique semble s'apaiser quelque peu. A un premier élément grave répond le même à l'aigu (croisement des mains) pour se terminer d'une manière assez chantante en trilles successifs descendants. Lors de sa répétition, le thème B module par *ré bémol majeur,* semble conclure sur cette nouvelle tonique à la mes. 75, mais dévie aussitôt par une seconde majeure descendante pour revenir à *mi bémol mineur,* tonalité quittée presqu'aussitôt (mes 79), par le même artifice pour aboutir à *fa mineur* et revenir un peu plus loin vers *mi bémol* qui, cette fois-ci, est majeur. L'atmosphère semble s'éclaircir avec un nouvel élément thématique (B1) complémentaire du deuxième thème principal, élément qui s'agite dans un mouvement ondulant de croches, pour monter souvent chromatiquement. Cette montée en crescendo, à laquelle s'oppose la marche descendante par degrés conjoints de la basse, rappelle encore les éléments du premier thème principal A. Après un double élan, ce complément, qui pourrait être considéré aussi comme un divertissement ou un pont, aboutit à la coda de cette exposition (mes. 113), un trait joué d'abord piano puis cresc. et qui ramène lui-même l'impétueux thème initial (mes. 121), mais présenté en *mi bémol majeur.* Remarquons ensuite le changement d'éclairage qui se produit dans les quelques énergiques dernières mesures : la basse descend par degrés conjoints, cependant que le *mi bémol* qui se trouve dans tous les accords de la main droite perd peu à peu son caractère de tonique pour redevenir la médiante de *do mineur,* ce qui prépare le retour à l'atmosphère tendue du début. Toute cette exposition est, en effet, reprise après l'aboutissement à l'accord de 7e de dominante du ton principal, et la deuxième fois elle se termine par une suspension sur l'accord de dominante du ton de *sol mineur.*

C'est dans ce ton, en effet, qu'un bref rappel du thème de l'introduction grave introduit le développement. Il résonne trois fois pour s'apaiser ensuite par une calme descente modulante d'accords sur une basse syncopée. Par enharmonie — *mi bémol* = *ré dièse* — la modulation finale introduit le ton de *mi mineur.* Le développement (mes. 139), assez bref, porte principalement sur deux éléments énergétiques : d'abord (mes. 139) le motif du premier pont (voir mes. 35) qui n'est autre que le thème principal A, ensuite (mes. 142) le motif ascendant du grave en mouvement plus rapide et plus régulier. A la mesure 145, modulation vers *ré majeur* considéré aussitôt comme dominante de *sol mineur.* Puis, sur un trémolo de la main droite descendant chromatiquement, le thème du pont est repris trois fois à la basse, aboutissant (mes. 169) à une longue pédale de *sol* en trémolo qui prépare déjà de

loin le retour au thème principal A. A deux reprises ce thème du pont alterne avec un dessin en croches pp produisant un curieux effect de murmure chromatique. Un trait de croches issu de ce curieux dessin (mes. 189) dégringole presque toute l'étendue du clavier pour introduire la réexposition (mes. 197) qui se déroule selon les règles de l'art.

La deuxième descente en accords de blanches du thème A prend une importance modulante accrue pour amener, sans le pont, le deuxième thème en *fa mineur* (mes. 223). Une extension mélodique de ce thème vers le haut (mes. 234) permet le retour au ton principal *do mineur* qui sera aussi celui du complément du thème B et du pont qui suit. A la mesure 287 reparaît le thème principal A, également dans le ton initial, et semble se cabrer dans une cadence rompue sur un accord de 7e diminuée (mes. 295-296). Point d'orgue. Et la coda est introduite (mes. 297) par le grave plaintif qui, une dernière fois, s'oppose à cette force impétueuse, modulant passagèrement par *fa mineur* pour revenir au ton dans une lente descente, et pour succomber devant un dernier rappel du vigoureux thème principal A. Dans une descente précipitée en blanches (mes. 305), alors qu'au début elle se faisait en rondes, il gagne encore en intensité dramatique, surtout lorsqu'il aboutit à un accord de 7e diminuée. Et le mouvement se termine par quelques accords secs et brutaux. Cette fin, alternance rapide de certains éléments du Grave et de l'Allegro, rend encore une fois sensible la tension dramatique dans laquelle se développe tout ce mouvement.

Adagio cantabile.

Ce second mouvement, d'une beauté émouvante et d'une grande noblesse expressive, est une des pages les plus populaires de Beethoven. Il présente, par contraste avec le premier, une expression de calme recueillement et de bonté affectueuse. A la tempête sombre et passionnée qui vient de se terminer s'oppose la clarté lumineuse et le céleste apaisement de ce chant généreux. Après le douloureux *do mineur*, voici comme un baume bienfaisant la douceur du ton de *la bémol majeur*.

Cet adagio épouse, comme souvent chez Haydn, la forme du lied développé en 5 parties, l'idée principale étant traitée en variations. D'opportunes variantes rythmiques et un bref épisode central plus mouvementé donnent tout son relief à la calme beauté de cette page.

Quoi de plus pur et de plus noble que la ligne mélodique de ce premier thème principal (A). C'est une belle mélodie continue qui coule librement, qui n'a rien de conventionnel, intervalles et rythmes se succédant sans aucune répétition de cellule thématique quelconque. Et pourtant elle conserve la carrure des 8 mesures dans lesquelles on sent la césure centrale, malgré la liaison. Tendrement elle se détache du balancement régulier d'une paisible voix centrale, s'opposant au contrepoint d'une sereine basse chantante. A la mesure 8 un court arpège en triolets soulève la mélodie à l'octave supérieure où elle est reprise, plus claire encore et plus rayonnante de bonté. On reconnaît là bien l'unique philanthrope qu'était Beethoven au plus profond de son être, malgré toutes les apparences bourrues et revêches. C'est le même Beethoven déjà que celui qui, dans le chœur final de la neuvième, voudra étreindre de son amour l'humanité tout entière. A la mesure 17 une deuxième idée mélodique (B), plus hésitante, se tourne d'abord vers *fa mineur*. Remarquons la marche simple et harmonieuse de la basse, formant une ligne chantante qui enveloppe de ses harmonies colorées la tranquillité du thème mélodique. Celui-ci aboutit au ton de *mi bémol majeur*, dominante du ton principal, en s'épanouissant en tendres gruppetti et libres vocalises. Un léger retour vers l'ombre se produit par quelques mesures d'un grave pont chromatique, mais ne fait que mieux ressortir la lumière du thème principal qui est ramené (mes. 29) terminant ainsi par une troisième section la forme simple et première (ABA) de ce tendre lied.



Mais Beethoven va l'élargir maintenant. S'opposant à l'élément contemplatif du début, se dresse maintenant une quatrième section en *la bémol mineur* (C) (mes. 37), toujours chantante, mais quelque peu plus agitée et plus volontaire, surtout avec son appendice ascendant (mes. 38). Alternativement une voix grave et mélodieuse répond à la voix élevée, sur un accompagnement d'accords répétés en triolets dans le médium du clavier. Dans une modulation hardie cette phrase s'illumine en *mi majeur* (mes. 45). On reconnaît bien l'extraordinaire potentiel émotif de Beethoven qui est capable de la plus radieuse transfiguration autant que du plus sombre abattement. Le thème semble vouloir se prolonger en *mi majeur*, mais l'élan enthousiaste s'apaise pour revenir bientôt au ton principal, par un accord de 7e diminuée jouant sur un échange enharmonique *(sol dièse, si = la bémol, do bémol)*.

Sans que toutefois la pulsation des triolets ne s'arrête, on dirait que pour un court moment un nuage assombrissait l'atmosphère. Mais c'est encore pour mieux faire ressortir le clair retour du thème principal A dans une cinquième section (mes 51). L'accompagnement reprend cette fois-ci le mouvement des triolets précédents et communique au thème l'allure d'une envolée plus légère encore. Comme la première fois il est répété à l'octave supérieure. Une courte coda (mes. 66) sur une pédale de la dominante évoque la félicité d'une âme en paix, et se termine par une triple répétition de la cadence parfaite descendant calmement vers le registre grave du clavier.

Rondo - Allegro.

Les forces douloureuses et sombres qui avaient agité le premier mouvement et qui étaient vaincues par un adagio plein de consolation, ne peuvent plus reprendre le dessus

dans ce troisième mouvement, malgré son allure de nouveau plus vive et le retour du mode mineur. Ce n'est pourtant pas la joie de la victoire sur le mauvais sort que chante ce rondo. Après les sentiments extrêmes, l'abattement et la révolte du début et la transfiguration de l'adagio, l'auteur revient ici au sentiment du réel, de la vie qui n'est pas rose, mais qu'il faut laisser suivre son cours. Rien de joyeux et de pimpant dans ce refrain de rondo que certains qualifient de gracieux, frais et gai. Nous croyons que Cortot est dans le vrai lorsqu'il précise le caractère exact de ce rondo en ces termes : « *Il n'est pas enjoué; s'il y a de l'animation, elle est sans gaîté; il faut le jouer comme on le chanterait, avec un accent un peu triste* ».

C'est donc un rondo à trois couplets encadrés par quatre fois le refrain plus une coda. Le mouvement mélodique des premières notes du thème du refrain n'est pas étranger au matériel thématique du premier allegro dont il rappelle surtout les premières notes du thème B. De construction très classique, le refrain débute par une phrase de huit mesures avec césure au milieu — cadence à la dominante — et retour à la tonique (mes. 8). Le langage mélodique est énergique et de nombreux accents volontaires marquent son déroulement sur un accompagnement en arpèges dans un mouvement de croches. Cette première phrase s'arrondit parfaitement en ce sens que sa terminaison est une simple variante de sa formule initiale. Elle est prolongée d'abord par une reprise plus accentuée de sa seconde partie, puis par d'insistantes répétitions syncopées, montant chaque fois plus haut (mes. 12 et 14) et aboutissant à une cadence parfaite très vigoureuse qui, avec les autres accents importants, confère au tout une allure décidée et énergique.

Après un silence impressionnant (mes. 17), un renversement de l'accord de 7e de dominante introduit un trait en *fa mineur,* court passage transitoire qui est répété ensuite un ton plus bas en *mi bémol,* tonalité relative majeure du ton principal dans laquelle apparaît le premier couplet (mes. 25). C'est un thème chantant, un peu pressé avec ses croches s'appuyant énergiquement sur la syncope du début, se terminant également en syncopes et modulant vers *si bémol* (mes. 31-32). La progression continue par le passage au mouvement des triolets, soulignés par de violents accords accentués d'abord à contretemps (mes. 33-34), affirmant une pédale de *si bémol* qui va ramener le ton de *mi bémol* (mes. 37). C'est à partir de là un court jeu en imitations du passage en triolets, avec de nouveaux accents sur le deuxième temps, et se terminant par une réminiscence de la troisième mesure du premier couplet. A la mesure 43 l'agitation est interrompue par un passage harmonique en accords plaqués, s'opposant nettement au mouvement de ce qui précédait. Mais l'accalmie est de courte durée, et le mouvement imitatif en triolets reprend pour ramener la dominante du ton principal (mes. 58) et pour réintroduire ainsi le refrain (mes. 62) semblable à lui-même.

Le deuxième couplet (mes. 78), en *la bémol majeur,* tierce majeure inférieure du ton principal, débute à deux voix. Le thème en a une allure typiquement beethovénienne qui se retrouve aussi dans d'autres œuvres du musicien. Au déroulement jusqu'alors mouvementé, le deuxième couplet oppose un large contrepoint de blanches et de noires, d'allure noble et tranquille, et accentué par des syncopes expressives. Considérons le thème de huit mesures de ce couplet qui commence en marche harmonique, pour constater que sa seconde moitié est obtenue par le renversement syncopé de la première. Le thème de huit mesures est répété à l'octave supérieure (mes. 87) et comprend maintenant trois voix. Après un pont de quatre mesures, un nouveau développement du thème (mes. 99) est habillé d'une saisissante manière par un mouvement de croches de la main gauche, qui passe à la main droite lorsque (mes. 103) le thème est repris par la main gauche.

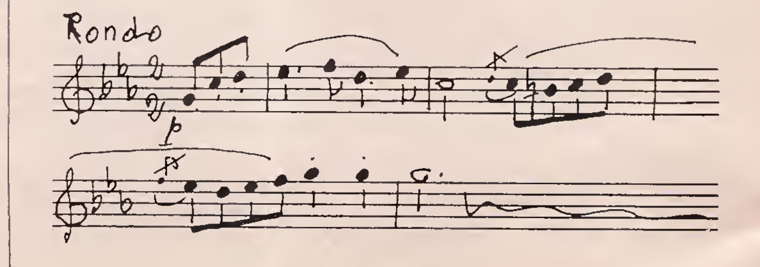
Une rumeur semble ensuite monter des profondeurs (mes. 107). C'est une longue pédale mouvementée sur la dominante sol. Le mouvement des doubles croches se ralentit en triolets (mes. 113). Un rapide trait descendant s'arrête sur un point d'orgue qui prépare le troisième retour du refrain (mes. 121). Après huit mesures semblables au début, un effet particulier est obtenu cette fois par un renversement des voix dans la prolongation du refrain, la mélodie principale apparaissant à la main gauche (mes. 129).

Le troisième couplet, reprise du premier en majeur, s'enchaîne aussitôt, sans pont, et comportant les mêmes éléments successifs, imitations en triolets et passage harmonique. Ce dernier, d'abord en majeur (mes. 154), vire au mineur (mes. 158), et devient nostalgique, comme pour faire désirer le retour du refrain (mes. 171).

Ce dernier refrain reprend sans l'anachrouse mélodique de trois croches qui est remplacée par une anachrouse d'une noire à la basse. A partir de la mesure 178 le thème du refrain est orné en traits de croches. Puis (mes. 182) il se prolonge par le jeu des triolets du premier couplet entrecoupé d'accents vigoureux.

La coda (mes. 193) est puissamment scandée par une succession d'accents harmoniques à contretemps. Puis (mes. 199), un trait rappelant celui de la fin du premier couplet, tombe sur un accord tenu (renv. de 7e). C'est comme un long moment de répis, de réflexion, typiquement beethovénien, qui prépare le rappel du thème principal, présenté en *la bémol majeur,* harmonisé largement — ce qui lui donne un caractère tranquille, presque hésitant — répété à l'octave supérieure. Les deux mesures suivantes sont encore comme deux petites questions malicieuses qui semblent chercher la dominante égarée. L'opposition de leur pp aérien avec la tonitruante descente finale ff est encore typique pour Beethoven.

Si ce dernier mouvement ne constitue en aucune façon un retour à l'atmosphère du premier, c'est par l'interprétation que le pianiste lui donnera pourtant ce caractère viril qui lui convient pour le rapprocher davantage de l'antithèse pathétique des deux autres mouvements et pour en forger malgré tout la digne conclusion.



BELA BARTOK : 6e QUATUOR A CORDES

par O. CORBIOT

Discographie.

COLUMBIA (Quatuor Vegh).
DEUTSCHE GRAMMOPHON (Quatuor Hongrois).

Bibliographie.

1) CITRON (P.). - B. Bartok - Col. Solfèges (Ed. du Seuil).
2) COMBARIEU et DUMESNIL (R.). - *Histoire de la Musique*, T. V. (Colin).
3) DOWNEY (J.). - *La Musique Populaire dans l'œuvre de B.-B.* - Thèse de Doctorat U.P., 1956.
4) SZABOLCSI (B.). - Bela Bartok - *Sa vie, son œuvre* (Budapest 1956, 352 pages, ill.).
5) *Revue Musicale* - Bela Bartok (Richard-Masse - Paris, 1955).
6) STENDHAL. - Haydn et Mozart (Ed. du Discophile MCMLX).

Partition (de poche) - Boosey and Hawkes.

« Une femme d'esprit disait qu'en entendant les quatuors de Haydn, elle croyait assister à la conversation de quatre personnes aimables. Elle trouvait que le premier violon avait l'air d'un homme de beaucoup d'esprit, de moyen âge, beau parleur, qui soutenait la conversation dont il donnait le sujet. Dans le second violon, elle reconnaissait un ami du premier qui cherchait par tous les moyens possibles à le faire briller, s'occupait très rarement de soi, et soutenait la conversation plutôt en approuvant ce que disaient les autres, qu'en avançant des idées particulières. Le violoncelle était un homme solide, savant et sentencieux, il appuyait les discours du premier violon par des maximes laconiques, mais frappantes de vérité. Quant à l'alto, c'était une bonne femme un peu bavarde, qui ne disait pas grand chose et cependant voulait toujours se mêler à la conversation; mais elle y portait de la grâce et pendant qu'elle parlait, les autres interlocuteurs avaient le temps de respirer. On voyait cependant qu'elle avait du penchant pour le violoncelle qu'elle préférait aux autres instruments ». Voilà comment Stendhal décrivait, dans ses Lettres sur la vie de Haydn, un quatuor à cordes. (6 - Biblio - p. 53-54).

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES.

Dans une lettre du 18 août 1939 à son fils Bela — Oroshàza, lettre écrite en hongrois, nous apprenons que le musicien est l'hôte des Sacher — Paul Sacher est, comme l'on sait, un des chefs d'orchestre éminents suisses. Peu de temps avant, Bartok se sent déprimé et le chef d'orchestre installe le compositeur dans un chalet suisse à Saanen, qu'il a loué pour un repos estival. Bartok vit dans cette confortable maison suisse. Il a un piano à sa disposition et consacre deux semaines à la composition du « Divertimento ». Puis il commence le sixième quatuor destiné à Székély. Depuis 1934, Bartok ne travaille qu'à des œuvres de commande et donne à Paul Sacher la possibilité de monter le « Divertimento » pour orchestre à cordes qui peut être considéré comme un quatuor amplifié. C'est à Bâle, l'année précédente, que Bartok et sa femme jouent la Sonate pour deux pianos et percussion avec les batteurs de l'orchestre de Sacher. Le sixième quatuor ne sera jamais dédié à Székély. Les événements vont, en effet, bouleverser les plans de son auteur. Pour le moment, il est obsédé par une seule idée : comment ferait-il pour entrer chez lui, si par hasard quelque chose arrivait ? Serge Moreux nous explique que Bartok a traversé l'Atlantique en vue d'émigrer définitivement aux Etats-Unis, comme le feront de nombreux compositeurs en ces temps troublés. Quelques mois après, c'est la guerre qui éclate. Bartok ne pourra terminer dans cet asile de paix qu'est Saanen en Gruyère, le sixième quatuor. Et pourtant il travaille dans des conditions idéales : temps magnifique qui favorise les excursions (1). Ses amis, les Sacher, viennent le voir de temps à autre dans cette commune helvétique du Canton de Berne, située à 1.050 mètres. Rappelé en Hongrie (2), il achève le quatuor à Budapest en novembre 1939. La première audition du quatuor sera reportée au mois de janvier 1941 et c'est au Kolisch Quartet que reviendra le redoutable honneur de présenter une œuvre nécessitant une mise au point délicate. A ce moment, Bartok, déjà malade, est à New York depuis le mois de novembre 1940. Il a donné un dernier concert à Budapest avant de s'embarquer pour l'Amérique. La première audition de l'ouvrage est un succès qui ne sera hélas ! pas suivi par d'autres sur le plan concerts.

L'ouvrage est édité par Boozey and Hawkes, l'Universal Edition, son premier éditeur, étant tombé aux mains des nazis. La durée de l'œuvre est de vingt-six minutes dix secondes et chacune des parties est minutée avec précision. Faut-il voir dans ce quatuor le reflet des pensées amères qui habitent l'âme du musicien ? On serait enclin à le penser, compte tenu de l'indication mesto (triste) portée en tête du premier mouvement. On est loin de l'énergie débordante du deuxième concerto pour piano. Mais l'ensemble des quatre mouvements annonce, exception faite de la Burletta, cette sérénité, cette douceur qui caractérise le troisième concerto par opposition à la vitalité du second. On relèvera dans le dernier mouvement : « senza colore, lontano » (lointain) et aussi « ma con calore », quand la ligne mélodique se teintera d'une influence de musique d'essence populaire.

LES QUATUORS DE BARTOK.

Il y en a six et le septième commandé par Ralph Hawkes n'a même pas été esquissé. Quelques jours après la mort du compositeur (26 septembre 1945), la série intégrale des Quatuors sera jouée en deux séances par la Julliard School. Il faudra attendre 1950 pour écouter à Paris le Quatuor Vegh, encore inconnu, interpréter cette intégrale. Il y a trois séances à la Salle de l'Ancien Conservatoire et c'est un si grand triomphe que l'on doit organiser une nouvelle série de concerts. Cinq années après la mort du musicien, le public parisien a très bien réagi devant une œuvre qui, il faut le dire, n'a pas toujours rencontré jusqu'alors l'accueil favorable des mélomanes. Avec ces quatuors, on est loin de la série impressionnante des seize ouvrages du Maître de Bonn qui a exercé une influence profonde sur le Maître hongrois. La deuxième influence, nettement prononcée, est celle de Debussy.

---

(1) Bartok, contrairement à son habitude, ne sort guère de son chalet.

(2) Sa mère vient de décéder.

— Le premier quatuor (1908) en La (Opus 17 n° 1), Bartok essaie de se libérer de ces influences. La fugue est le premier aspect de celle écrite pour la musique pour cordes, celesta et percussion.

Dès 1919, le groupe des Six a inclus dans un concert le deuxième quatuor (1915-1917) Opus 17 enregistré en 1925. L'auteur évolue vers une écriture « basée sur le développement des motifs cellulaires pour construire des mouvements entiers » (Downey). Le thème du second mouvement annonce également la « Musique ».

Troisième quatuor (1927). Bartok poursuit ses recherches et semble ne pas vouloir s'engager dans l'univers dodécaphonique.

Le quatrième quatuor analysé par Mlle A. Gabeaud dans « *L'Education Musicale* » *(N° 69 - 1960)* est considéré comme le prolongement du précédent. Il date de 1928.

Le cinquième quatuor (1934), comprend cinq mouvements, comme le précédent. La troisième partie est intitulée « Scherzo alla Bulgarese ».

Le sixième quatuor, enfin (1939), est diversement apprécié par les commentateurs.

Claude Rostand : « Prodige sonore ».

A. Hodeir : « Sans doute moins intéressant ».

Poulenc : « Hauteur d'inspiration, virtuosité d'écriture, rendement sonore qu'aucun quatuor moderne n'a dépassés », à propos des trois derniers quatuors.

La part du folklore.

Il est très remarquable que Bartok n'utilise absolument aucun thème de musique populaire, mais il crée des lignes mélodiques originales qui suivent de très près ces thèmes. Aussi faut-il considérer comme sous-jacente une teinte hongroise ou roumaine. D'après la thèse intéressante de Downey, le sixième quatuor est baigné de ces éléments donnant à l'art de Bartok une spontanéité et un caractère humains propres à rafraichir et à assouplir une composition assez abstraite comme celle d'un quatuor.

Dans le premier mouvement, le second thème est ainsi coloré « par ce je ne sais quoi qui donne à celui qui écoute et qui connaît la tradition rurale, l'impression que ceci ne peut être écrit que par un musicien de l'Europe Orientale ».

Dans le deuxième mouvement, le thème de la Marcia, à caractère modal (mode de Fa) évoque une danse hongroise du XVIIIe siècle. Le trio est calqué sur un « hora lunga » — chant long de style ancien à caractère improvisé et déclamatoire avec des notes répétées, d'autres longuement tenues, empruntant une échelle hexatonique. Cet « hora lunga » fait penser à ce que Bartok a entendu en Roumanie. Lui-même dit à ce sujet : « En 1912, j'ai découvert, chez les Roumains du Maramourech, certains types mélodiques à colori oriental, abondamment orné et en quelque sorte improvisé ». Et l'auteur de ces propos s'étonne de la similitude de ce chant long avec un type mélodique analogue entendu à la même époque dans un village de l'Algérie Centrale en bordure du Sahara. Le Rubato Parlando qu'on y trouve est issu du style vocal où le chanteur va plus ou moins vite selon que les mots paraissent l'exiger, tenant une note d'une façon inattendue puis allant par saccade — un peu comme dans certaines chansons de Nouvelle-Angleterre.

C'est donc une sorte de mélodie asymétrique et monotonique décrite par Bartok dans l'une de ses variantes, celle du Maramourech et communément appelée Doïna. Braïloiu fait justement remarquer que la transhumance des bergers transylvains et leurs moutons vers les plaines ciscarpathiques est peut-être une des causes de la diffusion de ce genre de chansons. Il est possible que Bartok se soit souvenu des Roumains de Maramourech, habillés de vêtements (3) richement brodés et vivant au milieu d'herbages dans les maisons de bois (4).

La Burletta du troisième mouvement est, peut-être, écrite à partir d'une mélodie instrumentale qu'il a entendue à Sebis en Transylvanie. L'andantino de cette burletta a une structure carrée avec des rythmes appropriés. Enfin, on peut remarquer que Bartok « a transposé dans le domaine de la musique de chambre l'atmosphère enchantée des tziganes de son pays » (Poulenc).

L'ŒUVRE ETUDIEE.

La forme - Premier mouvement.

Mesto : croche = Ca. 96.

Le premier thème est présenté à l'alto — M F — avec huit membres de phrases. Ce thème comprend 13 mesures (trois, cinq, cinq). Il est vraisemblable que l'auteur a volontairement disposé à deux reprises trois membres de phrases sur 5 mesures par souci de la proportion dorée. L'ambitus de la phrase s'étend sur l'intervalle de quinzième et les demi-tons s'y serrent dès le début. Commencé en demi-teinte, la mélodie fondamentale s'enfle puis diminue après la présentation de deux dessins symétriques et vient mourir sur un intervalle de quarte qui pour Wagner est le symbole de la décision et de mouvement volontaire et pour Berg celui de la mort. Si la notion de tonalité peut échapper ici, on remarque que cette phrase passe par des pôles qui dans le cycle des quintes sont aux antipodes, par exemple, Sol dièse et Ré. Par analogie avec le dernier mouvement, le début de la mélodie (M) est en fa.

Un Piu mosso, pesante, débute sur un motif interrogatif (comme dans le 16e quatuor de Beethoven, le célèbre : Le Faut-il ?) (A).

Vivace — deux autres motifs se présentent (A^I) (A'I) — avant l'exposition du deuxième thème (mes. 81) (B) — un poco meno vivo.

Réexposition du pesante (A) (mes. 158).
Développement sur (A^I) avec variations du motif.
Développement sur (A'I) avec variations du motif.
Réexposition de (A I) (mes. 287).
Réexposition du thème (B) (mes. 312).
Réexposition de (A'I) (mes. 371).
Et coda.

Donc, on retrouve la forme sonate et l'on remarque ici l'utilisation de fragments de la « mélodie fondamentale » pour la construction des motifs (A) et (A I). Cette phrase semble planer et contraste avec l'instantanéité des motifs qui lui succèdent. L'aspect naturel des thèmes à résonance populaire prolonge l'aspect surnaturel de la phrase initiale (M). L'ostinato de la basse (A^I) à la mes. 68, des motifs

(3) « Cojos).
(4) Celles qu'il voyait en Suisse, ou venait de voir, l'y ont aidé.



(mes. 180) des tierces (mes. 308) semble freiner l'envolée de cet allegro initial qui voit dans son déroulement de nombreux ralentissements.

En parcourant moins rapidement ce premier mouvement, on observera différents passages qui peuvent mettre en vedette des particularités d'écriture et on se rend vite compte que (A'I) (descendant) est une sorte de réponse à (A I) (ascendant).

à 99, c'est la tête du thème (M) qui est utilisée et à (332).

à 109, les tierces sont arrangées avec un très grand sens artistique et entendues en rapport de 9e. Elles s'éloignent deux à deux par mouvement contraire comme des anneaux (5).

Au point d'orgue, à 165, un magnifique accord de quartes superposées conclut le début de la réexposition de (A) différemment ordonné et présenté en fugato.

à 180 deux motifs issus de (A I) sont renversés (Alto et Violon II), tandis que le violoncelle et le violon I présentent également en canon deux motifs également renversés.

(A'I) est curieusement harmonisé à 222 sur des arpèges en *Fa dièse, Sol, Sol dièse, La* qui montrent la très grande mobilité de la tonalité utilisée. A la mes. 239, un motif de quartes vient apporter une diversion avant le retour de (A). Les glissandi sont extrêmement nombreux aux parties intermédiaires.

A la mes. 373, des septièmes parallèles aux 4 parties concluent la dernière présentation du motif (A'I).

Deuxième mouvement.

Il consacre toute son introduction à l'exposition de (M) qui est cette fois-ci présentée au violoncelle. On remarquera que cette ritournelle est amplifiée, Bartok ayant insisté davantage sur les cascades descendantes de certaines symétries. Le thème comporte ici quinze mesures, accompagnées en trémolo par le violon 2 et l'alto, tandis qu'à la partie supérieure le violon I double ces instruments. En fin de compte, nous n'avons que deux voix (mesto croche = 96) con sordino. A la fin de cette introduction, l'alto amorce la marcia.

Marcia.

Celle-ci est résolue et bien marquée en *Fa dièse* (modal).

Première partie. - Après (C) au rythme assez conventionnel, à la mes. 25 coupé de silences, le Pont est présenté en contretemps. Le motif du pont est construit comme (C) sur des tierces. Le retour de (C) se fait dans un mouvement de plus en plus animé.

A la mes. 58, le deuxième thème en *sol dièse* avec des glissandi (D), est présenté au violon 2 avec des sonorités douces. Commencé dans le grave, (D) poursuit sa course dans l'aigu avec des anacrouses dont la présence accentue la force d'expression. (D) est accompagné par les rythmes pointés du début et agrémentés de sextolets. C'est à une fugue à deux sujets que s'apparente la fin de cette première partie.

Deuxième partie : c'est un trio. Animato, molto agitato. Les pizzicati de l'alto peuvent suggérer le timbre du cymbalum. Les trémolos des violons accompagnent le thème énoncé par le violoncelle (E), en forme de « hora lunga », avec des tierces majeures et mineures superposées. A la mes. 99, le thème passe au violon I. Le meno mosso se justifie harmoniquement et se construit par l'étagement successif de motifs simples basés sur des tierces et se présentant en entrées (quasi cadenza, un poco rubato, mes. 115).

Troisième partie (mes. 122). - C'est la rentrée du thème (C) présenté en *Fa dièse*, doux mais bien marqué, en doubles cordes en quintes au violoncelle, en sixtes aux deux violons,



en octaves à l'alto. Le premier violon fait entendre des harmoniques qui sonnent à la double octave des notes écrites. Le deuxième thème (D) est réexposé à 174 aux violons 1 et 2 qui sonnent à distance de neuvième avec un accompagnement très voisin de celui de la première partie.

(5) Par exemple, dans Ve Symphonie de Beethoven.





Le troisième mouvement.

(M) est cette fois à trois voix, mais il n'y a plus que trois instruments au début. L'alto ne rentre qu'à la dixième mesure et ne fait que doubler la ritournelle qui sonne au premier violon sur l'étendue de vingt mesures. Le sentiment de cette introduction est toujours triste. Dès le début de la burletta (mes. 21) on peut trouver des analogies avec le troisième mouvement des « Contrastes » pour violon, clarinette de 1938. Cette Burletta (farce) a un caractère tragi-comique. A *26* les notes sonnent à 1/4 de ton plus bas que celles qui sont écrites. Un poco piu mosso offre une garniture abondante de secondes majeures qui alternent avec des secondes mineures et peuvent s'échelonner de cette façon (cf. ex. X).

Il en résulte un échafaudage extrêmement touffu où l'on pourra parler avec raison de « remue ménage chromatique » (P. Boulez). Un accelerando anime cette farce curieusement rythmée à la mes. 61 lorsqu'elle retrouve son tempo initial.

Andantino. - Un motif (H) de couleur folklorique dont la stabilité tonale étonne (*Ré*). Ce motif est de structure quaternaire et se partage entre le violon 2 et le violoncelle.

(I) à 78 est en *Si bémol.* Ici la modulation se fait linéairement. Le violon 1 est encore en *Ré majeur,* alors que le violoncelle garde le *Si bémol.* On peut expliquer d'ailleurs cette note par le mode qui l'utilise. (I) très souple est repris en *Si* à 87.

A 97, le pizzicato, indique l'auteur, doit être ici ferme et vigoureux faisant rebondir la corde sur la touche. Nous retrouvons les notes répétées initiales et les motifs du début légèrement transformés dans le piu lento espressivo, expression un peu moqueuse semble-t-il. Puis c'est un passage en triolets de 115 jusqu'à 134. A 135, retour de (I). A 145 le mouvement se termine sur une coda rapide avec strette final sur les notes répétées. On y trouve une des rares descentes chromatiques qui soient utilisées dans l'ouvrage.

Le quatrième mouvement

expose la mélodie (M) à nouveau.

La construction monothématique justifie cette dernière participation de (M) où les quatre instruments interviennent. Première entrée au violon en *La mineur* qui commence sur un *Do.* Deuxième entrée en *Ré* qui commence sur un *Fa dièse.* Troisième entrée au violon en *Ré* qui commence sur un *Fa dièse* également.

Quatrième entrée au violoncelle sur un *si bémol,* en *fa.* A *17,* la tête du thème (M) s'introduit à son tour à l'alto *(sol, fa dièse, sol)* au violon *(fa, mi, fa),* puis au premier violon *(mi bémol, ré, mi bémol)* en canon à la seconde. Puis apparaît un motif rappelant une interrogation (mes. 22).

Cette dernière partie où l'on assiste à la récapitulation des éléments entendus dans les autres mouvements, est sans doute la plus poignante et plus particulièrement au piu andante lorsque (M) est repris en augmentation *(40).*

A 46, retour de (A^{I}) et à 55, retour de (B) à caractère folklorique.

A partir de 72 avec l'archet, en trémolo, sul tasto. La sonorité est dans le pianissimo. Puis c'est un stringendo (en serrant). Les quatre parties amènent sur trois demi-tons le piu andante admirable dans sa clarté. Trois appels déchirants amènent le retour de l'alto qui, comme au début du quatuor fait entendre la mélodie (M) du moins ici, la tête du thème. C'est une sorte d'imploration, vite conclue en fa majeur.

Ce quatuor composé d'un allegro, d'une marche, d'une sorte de farce et d'un andante, reflète les préoccupations de Bela Bartok en proie à une anxiété provoquée par les événements, mais aussi, inhérente à sa nature, « comme si le musicien avait eu le pressentiment des tribulations » qu'il devait supporter pendant les dernières années de sa vie. Pourtant son amour pour les objets primitifs fabriqués à la main, les vêtements de paysan, les meubles rustiques, les poteries, transparait dans son œuvre. Utilise-t-il un glissando que l'on songe aux tziganes dont il avait, dans sa jeunesse, découvert certains secrets. Il faut remarquer avec Pierre Citron que ce quatuor est construit avec un souci extraordinaire de l'unité que la ritournelle (M) vient constamment maintenir. Avec Jankélevitch, nous soulignerons le sens du burlesque. « La Burla » musicale, chez Bartok, n'est-elle pas un comique appliqué au tragique, peut-être à l'imitation des sarcasmes de Prokofiev et des espiègleries de Strauss ? La musique du 6e Quatuor est celle qui suscite l'intérêt, de la première note jusqu'au dernier accord, intérêt dû à une élévation de pensée que la vie difficile du musicien n'a pu que rendre encore plus grande.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE DANS LES CLASSES TERMINALES

L'heure facultative d'Education Musicale dans les classes de seconde, première et terminales n'est absolument pas supprimée.

Les programmes officiels portent cette heure dans l'emploi du temps hebdomadaire de ces classes, aussi bien dans le régime transitoire actuel que dans le régime définitif qui lui succèdera.

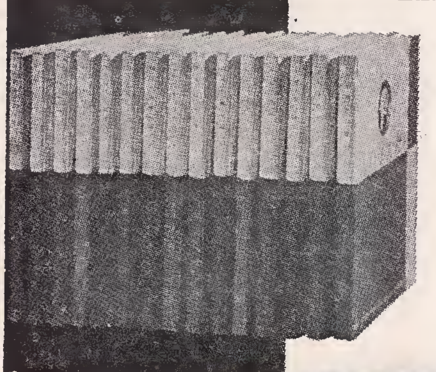
Elle est seulement absente de l'emploi du temps du Technique, ce qui n'enlève nullement aux élèves le fréquentant le droit de s'inscrire à l'option musique du Baccalauréat.

Ces dispositions officielles, parues récemment dans le Bulletin Officiel de l'Education Nationale, ont été confirmées verbalement par le Ministère.

Il n'y a donc aucun doute.

Quels que soient, pour l'administration d'un établissement, les obstacles matériels d'organisation de ce cours, il doit fonctionner si des élèves manifestent le désir de le suivre.

Si des difficultés surgissent quant au respect de ces dispositions ministérielles, il importe aux professeurs d'Education Musicale qui seraient alors mis dans l'impossibilité d'accomplir leur mission d'en avertir l'Inspecteur d'Académie dont ils dépendent, puis l'Inspection Générale et d'alerter les Associations de Parents d'Elèves.



LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (VI)

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

CHAPITRE III

Le triton lié aux heures critiques, à une tension particulière. La déformation expressive : INDE - VIET-NAM.

A) INDE

La très ancienne échelle védique (mode de fa avec triton), est confirmée par Alain Daniélou. (Note 1) :

« The third basic scale known in ancient times (it is to be used by celestial beings) was called Gandhara grama (scale of E, modern scale of F, Ma). In the surviving texts, its nature is never explained in sufficient detail. There is a certain likelihood that it was based upon ratios in which the prime number seven predominates. **Such a scale is said to have magical properties.** » (Note 2.)

« On dit d'une telle échelle qu'elle a des propriétés magiques. » Voilà une assertion très intéressante, que nous avons d'ailleurs déjà rencontrée, et que nous rencontrerons encore tant en Australie qu'en Afrique.

Alain Daniélou nous présente l'échelle diatonique indienne comme composée d'intervalles de trois espèces différentes : le ton majeur (tM), le ton mineur (tm) et le demi-ton majeur (dtM), qui peuvent être considérés comme formant une série indéfinie p é r i o d i q u e de sept tétracordes conjoints de compositions diverses :

Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa Ri

Ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la si ut ré

tM tm dtM | tM tm tM | dtM tM tm | dtM tM tm | tM dtM tM

I. 4 te j. | II. triton (45/32) | III. 4 te j. | IV. 4 te j. | V. 4 te aug. (27/20)

Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa

ré mi fa sol la si ut

tm dtM tM | tm tM dtM

VI. 4 te j. | VII. 4 te j. (4/3) (Note 3.)

Tous les tétracordes ont une quarte juste (4/3), sauf II : triton, et V : quarte légèrement augmentée; si l'on change le La du V en La +, la quarte La-Ré devient juste, mais IV mi-la devient trop grande. Cette différence est le comma-diésis (81/80), différence du ton majeur et du ton mineur.

« C'est l'ajustement du la qui différencie les deux formes de l'échelle diatonique. » (Note 4.)

Ainsi se forment :

A) le SA GRAMA :

Sa Grama (notes anciennes) :
Ni Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa
Intervalles (shruti) :
4 3 2 4 4 3 2 4
Notes modernes :
Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa (Ri)

Ut ré mi fa sol la si ut (ré)

B) le MA GRAMA :

Sa Ri Ga Mat Pa Dha Ni Sa

4 3 4 2 4 3 2

Ut ré mi fa dièse sol la si ut

« C'est pourquoi les modes qui ont une quarte augmentée (Ma tîvra) peuvent le plus souvent être considérés comme appartenant à l'échelle Ma Grama. » (Note 5.)

Les modes, ou raga-s, désignent « un ensemble de sons utilisés pour représenter un état émotionnel défini... ».

« Le développement est conçu, dans la musique indienne comme une variation sur un thème unique d'émotion. Le mode pénètre peu à peu la conscience des auditeurs, même inattentifs, et s'établit dans leur esprit. C'est pourquoi le pouvoir de suggestion des modes est plus fort que celui des autres formes musicales dans lesquelles l'émotion exprimée varie. Le pouvoir de suggestion de la musique modale peut être assez grand pour produire des transformations physiques et psychiques qui semblent invraisemblables à ceux qui ne sont habitués qu'aux effets puissants mais superficiels de la polyphonie. » (Note 6.)

Nous avons rencontré des exemples extrêmement intéressants de modes à triton, notamment dans la musique indienne du nord; contrairement à ce qu'on pourrait penser, ces modes à triton (**exemple 1**) ne sont pas toujours formés par **attraction** du fa dièse sur le sol, du type de l'**exemple 2**, puisque, comme nous le verrons, certains de ces modes suppriment le sol, les deux tétracordes devenant conjoints avec borne commune fa dièse, du type de l'**exemple 3.** C'est le cas pour le Mode Marava (**exemple 4**), le Mode Kalyana (**exemple 5**), et quelques autres. Justement l'absence du sol aura un sens émotionnel très précis que nous étudierons sur exemples. Il nous faut maintenant, pour bien saisir le sens des prochains exemples, définir en quelques mots les modes de la musique indienne :

« I. - Une tonique constamment jouée, sur laquelle repose toute la structure du mode.

II. - Une gamme, composée au maximum de neuf, au minimum de cinq notes...

III. - Certaines figures mélodiques et certaines manières d'attaquer les notes sont appelées la « forme » (rûpa) du mode; elles constituent les éléments du thème.

IV. - Une note prédominante (vâdi)...

Une seconde note, d'une importance presqu'égale, est appelée samvâdi (consonante) et se trouve une quarte ou une quinte au-dessus du vâdi. On la compare à un ministre. Les autres notes du mode sont appelées amvâdi (assonantes). Les notes qui n'appartiennent pas au mode sont appelées vivâdi (dissonantes). » (Note 7.)

A.-A. Bake, dans sa présentation de la musique indienne (note 8), définit ainsi le « Râga » (couleur, passion) : « le Râga (couleur, passion) concerne donc aussi bien l'atmosphère émotionnelle que la combinaison des sons et des intervalles du mode choisi, avec tous les ornements et tous les agréments destinés à éveiller cette émotion spécifique ». En un texte brillant, le même auteur nous fait saisir la différence entre la musique de l'Inde du Nord et celle de l'Inde du Sud :

« Dans le Nord, ce sont plutôt les raffinements de nature émotionnelle que l'on va rechercher, alors que, dans le Sud, l'intérêt sera plus marqué pour les raffinements de nature plus



spécifiquement musicale. Les divergences entre les deux styles si distincts de nos jours, apparurent avec l'influence de la culture islamique qui transformait le système indigène d'une manière subtile. **L'évocation minutieuse de la relation entre la mélodie et l'heure du jour, de la nuit, la saison** (note 9), l'évocation des râgas et de leurs belles râginis (râgas féminins) dans les palais, dans les bois, les prés verts (décrits avec précision dans la poésie lyrique, montrés dans des miniatures d'une grande tendresse), et la floraison des anecdotes sur le **pouvoir magique** (note 9) des râgas, tout cela est du Nord. » (Note 8.)

Une autre citation, capitale, avant les exemples musicaux de l'Inde du Nord, s'impose maintenant; elle a trait à notre sujet de façon si étroite, elle expose une idée si intéressante, si caractéristique, qu'il nous la faut citer dans son intégralité, et nous devons l'avoir à l'esprit dans tous les exemples qui suivent. Nous ferons tout de même certaines réserves sur la note concernant les musiques primitives :

« Les Heures du jour. Les Hindous attachent une grande importance aux relations des modes musicaux avec les heures du jour. Les Occidentaux admettent que certaines compositions puissent évoquer le matin, le plein midi ou la nuit, mais ils n'ont jamais cherché à définir des intervalles, des rythmes, des accords pouvant les caractériser et trouvent naturel de les jouer à n'importe quel moment. Les Hindous désapprouvent ce qu'ils considèrent comme un manque de sensibilité : les modes de la nuit doivent être joués la nuit et ceux de l'aurore à l'aurore. C'est alors seulement que l'on peut les comprendre et en jouir sans effort car l'homme se transforme lui-même au cours de la journée dont le cycle bref est l'image de la vie. Joués avec une inspiration suffisante à d'autres heures que celles qu'ils décrivent, les modes peuvent changer le cours de la Nature, et l'on a vu des musiciens jouant en plein jour les modes de la nuit s'entourer peu à peu d'obscurité. » (Note 10.)

« Le jour et la nuit comportent une partie ascendante, de caractère mâle, et une partie descendante, de caractère femelle. » (Note 11.)

« Les heures auxquelles il convient de jouer les différents modes sont réglées principalement par la relation du cycle des notes avec celui du Soleil, de la Lune et du Feu. » (Note 11 et Note 12.)

« I. - Entre midi et minuit, la note prédominante est dans le premier tétracorde (pûrvânga), c'est-à-dire entre Ut et Fa.

II. - Entre minuit et midi, elle est dans le deuxième tétracorde (uttarânga), de Sol à Ut.

III. - La quarte augmentée appartient aux **heures critiques, à midi, à minuit, au lever et au coucher du Soleil, aux solstices et aux équinoxes.** (Note 13.) Elle peut aussi apparaître le matin, mais dominée par un Mi bémol. Il y a cependant quelques exceptions : le Fa dièse correspond alors à une expression d'**angoisse et de douleur.** » (Note 13.)

Voici maintenant, intégralement reproduite, la note 1 de la page 122 du même ouvrage, qui a trait au triton :

« L'emploi dans la musique hindoue de la quarte augmentée



(triton) aux heures critiques de midi et de minuit rappelle d'une part l'**importance magique** (note 13) attribuée à ces heures, d'autre part le fait que le triton (Diabolus in musica) a été utilisé par beaucoup de musiciens occidentaux pour représenter la **Magie** (note 13), c'est-à-dire l'intersection possible, à certaines heures critiques, de mondes qui normalement ne peuvent pas communiquer : ainsi Schumann dans Manfred, Weber dans le Freischütz, Berlioz dans sa Symphonie fantastique, Wagner chaque fois qu'il fait intervenir un **enchanteur** (note 13), etc... »

« Dans la musique chinoise, le lyu Jwei-pin, qui correspond à la quarte augmentée (Fa dièse) représente le solstice d'été, moment critique du cycle annuel où l'influx mâle, créatif, fait place à l'influx femelle, froid, destructif. »

« Parmi les tribus primitives dans toutes les parties du monde, la quarte augmentée est employée comme cri de guerre; elle fait naître la peur dans le cœur de l'ennemi. »

Nous verrons plus loin, lors d'une reconstitution systématique sous forme de tableau, des différents sens attribués au triton (sentiments, circonstances, etc...), si une aussi catégorique assertion peut se justifier : nous avons rencontré la peur, le cri de guerre lié au triton, mais aussi un nombre assez considérable de sens voisins, mais souvent aussi, assez éloignés. D'autre part, ayant écouté, tout spécialement pour cette étude, un grand nombre de chants guerriers, nous n'en avons rencontré qu'un petit nombre où le triton jouait un rôle fondamental.

Il faudrait, pour vérifier cette assertion, faire une étude quasi

systématique, travail qui nécessiterait plusieurs groupes de recherches dans chaque partie du monde, et que je n'ai fait qu'amorcer pour l'Afrique, continent qui m'a particulièrement intéressé.

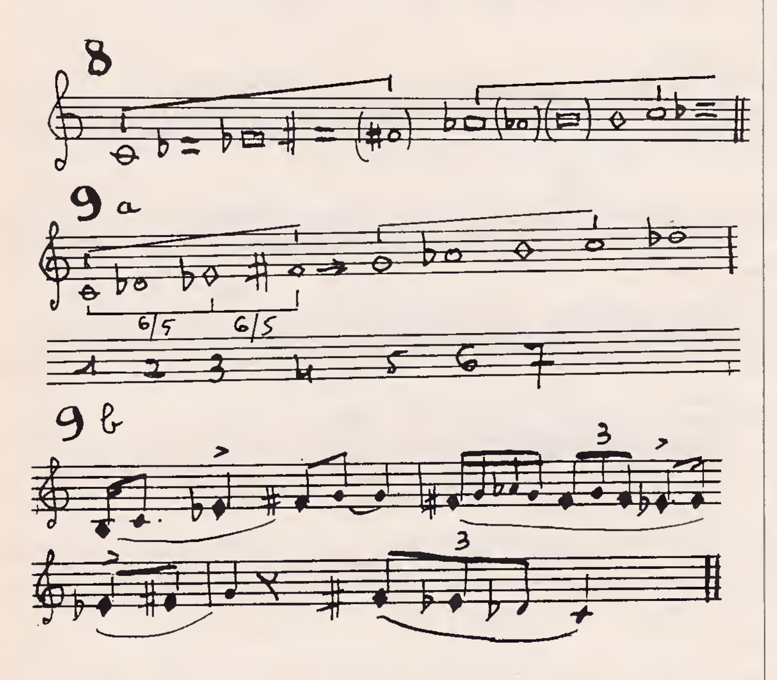
Les divers exemples musicaux suivants sont empruntés au livre déjà cité de M. Alain Daniélou (note 14); seul l'exemple 19 a été relevé sur disque.

L'**exemple 6** s'intitule Lalita (à l'aube) (note 15); **6 a** nous donne l'analyse par tétracordes, **6 b** les shruti, **6 c** les formules mélodiques les plus couramment employées, **6 d** le thème, ou Rupa. La classe (Jati) : c'est le mode Shadava (hexatonique). Caractéristiques : pas de sol; deux fa. Expression : Aube : Sol = lever du Soleil. Pas de sol exprime l'absence de soleil. La présence de deux Fa (Ma) et Fa dièse (Ma tivra) est caractéristique des moments critiques. On le trouve au lever du soleil, à midi et à minuit, aux équinoxes, solstices, etc... Dans **6 b**, la note n° 5 relève la beauté perturbée, le 6 violent, pénétrant.

L'**exemple 7** s'intitule Vibhasa (au lever du soleil) (note 16).

Shruti : 2. subtil;
- 3. amoureux;
- 4. instable, mystérieux, critique (pas de sol, pas de soleil). C'est notre fa dièse, triton avec do;
- 5. joyeux.

Mode Marava. Echelle chromatique défective. Heure : jour au lever du soleil. Expression : charme, gazouillement des oiseaux.



L'**exemple 8** s'appelle Vilasakhani Todi (premier quart du jour) (note 17).

Mode Shadava, hexatonique (classe, ou Jati). Mode Todi. Expression : l'absence de sol crée une impression de grande tristesse, d'une personne affligée d'une perte irréparable. Très triste, douleur extrême (comme la mort d'un ami très cher).

Exemple 9. Titre : Multani (deuxième partie de l'après-midi) (note 18).

Shruti (**exemple 9 a**) : 2. amoureux;
- 3. passionné;
- 4. adoration, ajoute à l'expression du Mi b et du sol;
- 5. actif, calme et confidentiel.

Caractère : échelle Todi.

Classe : Andrava-sampurna (pentatonique en montant, heptatonique en descendant).

Exemple 10. Titre : Marava (avant le coucher du soleil) (note 19).

Dans l'analyse des shruti (**exemple 10 a**), le fa dièse (n° 4) est intense, mystérieux. L'absence de sol indique que quelque chose d'essentiel a été oublié.

Expression : heure inconfortable, lorsqu'on attend que quelque chose arrive. Quelque chose de **guerrier**, mais avec un tendre ré bémol; inconfort, difficulté.

Nous abordons maintenant les Ragas du début de la nuit. L'**exemple 11** est du groupe Kayana, de la classe Sampurna (heptatonique). L'échelle est diatonique pythagoricienne. Caractéristique : fa dièse. Expression : joie et contentement. (Note 20.)

« Dans la plupart des systèmes à glissement, les notes fixes sont pour ainsi dire toujours ou une quinte plus une quarte, ou deux quartes, et souvent les deux quartes du tétracorde, système du tritonique. Mais entre ces deux systèmes, qui parfois luttent entre eux, le premier est évidemment le plus fort, c'est pourquoi la théorie hindoue envisage également l'attraction du second, si bien qu'à côté des systèmes (note fixe du tritonique) (voir **exemple 12 a**) nous avons également des systèmes (note fixe du bitonique) avec attraction vers la quinte : **exemple 12 b**. » (Note 21.)



Ragas du milieu de la nuit :

Bihaga (Minuit, quand tout dort) (**exemple 13,** note 22).

Classe : Andava-Sampurna (penta-hepta).

Mode Kalyana.

Echelle mixte (enharmonique en montant, diatonique en descendant).

Expression : mélancolie dans le calme de la nuit... La combinaison du Fa et du Fa dièse ajoute toujours à l'intensité d'une expression, quand il y a de la tristesse ou de la joie. Ici, elle montre plus d'angoisse intense et de désir.



Hindola (**exemples 14 a** et **14 b**, note 23) appartient au groupe des ragas de printemps. Classe : Andava (pentatonique). Mode : Kalyana. Echelle : chromatique et enharmonique. Caractéristique : pas de ré et pas de sol; serait plus expressif si la note si était aussi omise. Expression : printemps, vie éclatante, comme une danse guerrière; pas de douceur. Passionné, pas amoureux, Hindola est violent.

L'exemple 15 (note 24) s'intitule Antara. On peut remarquer la note initiale fa dièse et la finale do. De même dans l'**exemple 17,** Vasanta (note 26).

L'**exemple 16** (note 25) nous offre une échelle enharmonique de mode Todi, où le fa dièse intensifie la tristesse ou la beauté du ré bémol et du mi bémol. Il y a là attraction du fa dièse du premier tétracorde sur le sol du deuxième tétracorde.

Enfin, l'**exemple 19** est tiré d'un disque que nous avons pu entendre à la Phonothèque Nationale : Disque Phonothèque Nationale, B 12168 (BAM LD [014] M), Face B, N° 1.

Maroubihiga. Mélange de deux ragas Marava. Instruments : deux shanai, un svara, une paire de duggi. Bourdon de tonique en pédale.

L'exemple 18 bis nous a été communiqué par M. Daniélou lui-même, qui, préparant une nouvelle édition de son livre, me signale ce mode guerrier, Dipak.

B) LA DEFORMATION EXPRESSIVE : INDE - VIET-NAM

Nous venons de voir, par les quelques exemples qui précèdent, que la quarte augmentée a pour rôle d'intensifier l'expression des autres intervalles. Il n'y a pas toujours, dans les exemples qui précèdent, intensification, puisque souvent le fa dièse est une borne du tétracorde, mais en général, et contrairement aux autres intervalles, qui deviennent plus intenses quand ils sont plus resserrés, « les intervalles de quarte augmentée fonctionnent en sens inverse ». (Note 28.)

Ces différentes sortes de tierce mineure, sixte mineure, seconde, septième ou quarte augmentée que jouent les musiciens, et qui ne se conforment pas toujours au système, sont une sorte de « déviation » (note 28), qui apparaît comme l'une des sources de l'expression musicale. Il convient de ne pas généraliser ce phénomène de déformation : nous avons vu dans de nombreux exemples, au cours de l'étude qui précède, que le tétracorde à triton était bel et bien structurel dans de nombreux cas, qu'il était même une des caractéristiques musicales essentielles de certaines races. Très souvent aussi, nous pourrons être mis en présence d'une véritable déformation volontaire, dans un **but expressif,** d'un système de base. Ce qui vient d'être dit sur le cri de guerre, l'angoisse, les heures critiques exprimées par le triton, est le cas type d'une déformation expressive.

La thèse de M. Tran Van Khê (note 29) sur la musique vietnamienne traditionnelle est très instructive à cet égard, quoi-

14 a
diton 9:8 — 32:27 — 32:27
81/64 Ton majeur
intense, actif

14 b
mf

15 ANTARA (note 24)
pp p mf
D.C.

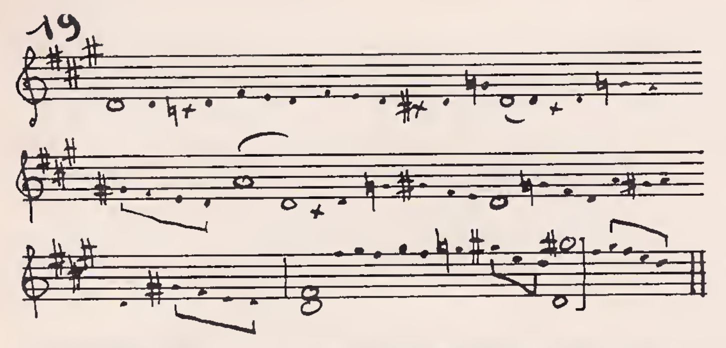
16

17 a

17 b
Echelle

18 (note 27)
I Kalyanu — VII Todi
VIII Shri — IX Marava

18 bis



qu'elle ne touche à notre sujet que d'une manière assez éloignée. Il nous a paru bon, tout de même, d'exposer les faits.

A partir d'un système de base (voir **exemple 20**), en élevant le degré Xang (fa), de telle sorte qu'il n'atteigne pas le fa dièse mais soit tout de même plus haut que le fa, on obtient des airs tristes par attraction de la quarte sur la quinte. « Ce phénomène, inexistant dans la musique gaie, est le trait caractéristique de la musique triste. Il a pour effet de transformer une échelle régulière en échelle irrégulière ».

« A notre avis, la principale différence entre la musique gaie et la musique triste, entre le système Bac et le système modal Nam, provient de la régularité et de l'irrégularité de l'échelle utilisée. »

« Si dans la mélodie d'une pièce gaie comme le Lùu thuy (L'eau qui coule) nous déplaçons les degrés faibles et le degré xang (fa), nous le transformons en une mélodie triste (**exemple 21**, note 30). »

N.B. - Les degrés déplacés sont marqués d'une croix (**exemple 22**, note 31). Si nous utilisons les ornements Ai ou càn (nuances tristes), le caractère triste de cette mélodie est encore accentué (**exemple 23**, note 31).



(A suivre)

UNE PUBLICATION DU C. N. R. S.

par P. DRUILHE

Les éditeurs-mécènes se faisant de plus en plus rares à notre époque, une institution officielle peut seule se permettre de publier des ouvrages musicaux destinés aux spécialistes. Ainsi, en moins de deux années, les collections du C.N.R.S. se sont enrichies de plusieurs importants volumes fort utiles aux historiens de la musique.

Le problème soumis aux physiciens, musiciens et musicologues qui participaient au colloque sur *La Résonance dans les échelles musicales* (1) était le suivant : le phénomène connu sous le nom de « résonance » a-t-il, oui ou non, joué un rôle déterminant dans la formation des échelles musicales, autrement dit dans la genèse des gammes ?

Il est apparu, dès les premiers exposés — et ce fait s'est confirmé par la suite — que ce mot de « résonance » était susceptible d'acceptions diverses, qu'il importait d'en préciser le sens; que, plus généralement, d'ailleurs, il y aurait intérêt à réviser la terminologie musicale et à la fixer. Le mot « résonance » fut donc employé pendant ce colloque avec le sens restreint que lui donnent les musiciens : lorsqu'un corps sonore entre en vibration, il fait entendre, en plus du son fondamental, qui est le plus grave, une suite d'autres sons plus aigus, dits harmoniques, et qui se présentent dans un ordre immuable. A partir de ce phénomène qui fut très étudié au XVIII[e] siècle par des physiciens comme Sauveur et des musiciens comme Rameau, on échafauda « la théorie de la résonance », selon laquelle les intervalles musicaux de la gamme tireraient tous leur origine des intervalles donnés par les harmoniques. Les notes auraient donc une valeur « naturelle ». La théorie de la résonance est si loin d'avoir rallié tous les suffrages que certains s'en firent les détracteurs acharnés, allant jusqu'à déclarer qu'il fallait rayer purement et simplement des manuels scolaires le chapitre consacré aux harmoniques.

Cette question est d'importance à notre époque : doit-on continuer à écrire d'après les principes codifiés par Rameau, ou faut-il considérer que ces principes reposant non sur des lois naturelles mais sur des conventions arbitraires, sont sans valeur, et conclure de là avec les musiciens dodécaphonistes, qu'il convient de chercher dans d'autres directions ? La réponse qui sera apportée pourra peut-être aider les compositeurs actuels à voir plus clair dans leurs problèmes.

Des adversaires irréductibles de la résonance firent entendre leurs voix au cours du colloque : les arguments étaient nombreux variés. Oui, dirent-ils, le phénomène de la vibration sonore donne naissance à une suite d'harmoniques; oui, les intervalles constitutifs de nos principaux accords correspondent à la suite des premiers harmoniques. Mais pourquoi conclure qu'il y a relation de cause à effet entre le phénomène acoustique et le langage de la musique, alors qu'il n'y a peut-être que coïncidence. N'est-il pas évident que l'art est un choix ? que, loin d'obéir aveuglément à la nature, de la reproduire servilement, l'homme interprète, déforme, aime à imposer sa marque ? D'ailleurs, la théorie de la résonance est impuissante à rendre compte d'un nombre impressionnant de faits importants du langage musical. A cela, il était facile de répondre que personne ne prétend plus aujourd'hui que la résonance puisse tout expliquer, mais que ce n'est pas une raison pour la rejeter en bloc.

La méthode employée fut une lente et patiente prospection à travers les faits musicaux actuellement inventoriés, aussi bien dans le temps que dans l'espace. Il convenait d'examiner, à la lueur de l'histoire, ce qu'on sait des formes premières de la musique dans la civilisation hellénique, et même avant. A côté des formes occidentales, il fallait étudier les apports de l'Orient; à côté des formes savantes, les formes primitives. Dans un deuxième temps, le colloque se devait d'attirer l'attention sur les facteurs qui, à côté de la résonance, et parfois contre elle, jouèrent leur rôle dans la formation des échelles musicales : l'attraction, l'égalisation, les déformations expressives, le timbre même des instruments, sans oublier la tolérance. Enfin, un bref coup d'œil était indispensable sur la pratique actuelle : les théories de l'harmonie moderne, d'après Scriabine et Hindemith.

La notion d'octave s'étant imposée en tout temps et à tous les pays, ne pose aucun problème. Ce qui a toujours fait difficulté, ce sont les positions respectives de chacune des notes à l'intérieur de l'octave. Les discussions commencées à l'époque de Platon n'ont pas encore pris fin; elles trouvent même, de notre temps, un regain de vigueur. L'Occident a connu la gamme pythagoricienne, la gamme zarlinienne et la gamme tempérée, moins parfaite, mais plus pratique que les précédentes; et l'ethnologie nous met en présence d'échelles très différentes des nôtres.

Successivement, les orateurs envisagèrent donc : *Objections et critiques* (R. Siohan, R. Tanner); *Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte et d'octave. Son rôle structurel* (H. Hickmann, A. Machabey, Salah el Mahdi, W. Wiora, C. Marcel-Dubois, M. Schneider); *Les échelles régulières du cycle des quintes et leurs déformations occasionnelles* (Tzan Van Khê, M. Barkéchli); *Les éléments de formation des échelles extérieures à la résonance* (E. Costère, J. Chailley, F. Canac, A. Daniélou, A. Schaeffner, G. Rouget); *Les polysystèmes des musiques de tradition orale* (Y. Grimaud); *Le développement de la résonance dans les musiques évoluées* (C. Régamey, J. Chailley, D. Bartha).

A l'organisateur du colloque, Jacques Chailley, revenait le soin de faire la synthèse des éléments apportés et de conclure. Aucune position définitive sur une question aussi controversée ne pouvait être prise. Cependant, ce colloque « résolvant certains problèmes, en laissant d'autres en suspens, mais permettant néanmoins d'en préciser les données », prépare le terrain « en vue d'études ou de discussions ultérieures ».

Divers index, un glossaire des principaux termes techniques, une table des exemples musicaux sonores (deux disques de 17 cm sont encartés dans l'ouvrage), complètent cette publication de haute tenue scientifique et musicale.

(1) RÉSONANCE (LA) DANS LES ÉCHELLES MUSICALES. Etudes réunies et présent es par Edith Weber. — P., C.N.R.S., 1963. — 27×21, 403 p. et un disque, mus., rel. toile.

I. S. M. E.

CONGRÈS EN AMÉRIQUE

Les membres de l'International Society for Music Education sont informés que le 7[e] Congrès se tiendra à Interlochen (Michigan), U.S.A., du 18 août au 26 août 1966.

Les inscriptions au Congrès doivent être envoyées avant le 31 décembre 1965 à l'adresse suivante :

Secrétariat de l'I.S.M.E.

5 Köln-Klettenberg

Manderscheider Strasse 35

Allemagne

(droit d'inscription de US $ 5,—).

Conditions de séjour à Interlochen : chambre à 2 lits avec bain dans le dortoir des étudiants, US $ 9,00 par jour et par personne; chambre à 2 lits avec bain à l'hôtel, US $ 10,00 par jour et par personne; chambre particulière avec bain, US $ 13,00 à 16,00 par jour et par personne. Ces prix comprennent la pension complète avec taxes, et le voyage aller et retour de l'aéroport de Traverse City au National Music Campus à Interlochen.

CAHIERS PÉDAGOGIQUES

Les « CAHIERS PEDAGOGIQUES » ont chargé un professeur d'Education Musicale de la rédaction et de la collection d'articles sur la MUSIQUE pour un numéro des Cahiers Pédagogiques du Second Degré consacré à cet important sujet.

Vous êtes instamment priés de collaborer à cette rédaction et de vous joindre à celui qui en est chargé.

Exposez vos peines, vos joies, vos critiques, vos méthodes.

Ne négligez pas non plus le côté administratif et matériel (horaires, programmes, locaux, relations avec supérieurs, collègues, etc...).

A un moment où la musique est en si mauvaise posture en France par la faute des Pouvoirs publics, singulièrement l'enseignement musical dans l'enseignement général, voilà pour tous l'occasion de dire, d'une façon ou d'une autre, que la musique ne peut plus être considérée de notre temps comme un « art d'agrément ». Elle est un indispensable élément de culture et son enseignement doit être dispensé dès les plus petites classes par un personnel hautement spécialisé.

Adressez vos envois à :

Monsieur TEMPREMENT Jean, 5, rue Joseph-Gaillard. 94 - VINCENNES.

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Nous débuterons cette chronique par deux disques de la collection Châteaux et Cathédrales publiée chez ERATO. Le premier est un Concert Renaissance au Château de Chenonceaux; l'Ensemble vocal Philippe Caillard y chante des *Chansons polyphoniques* de C. DE SERMISY, G. COSTELEY, P. CERTON, C. JANEQUIN et A. DE BERTRAND, et Milred Clary y joue des Pièces pour luth du XVI[e] siècle. Le choix du programme, où se retrouvent des pièces connues et d'autres moins, est délicieux, l'exécution, on s'en doute avec de tels interprètes, parfaite (1). Le second est un Concert nocturne en l'Hôtel Sully au Marais. Le programme de l'Orchestre Jean-François Paillard est consacré à M.-A. Charpentier (*Sonate à 8 et Nuit*), et à FRANÇOIS COUPERIN (*Apothéose de Lully*); cette dernière œuvre, pleine à la fois d'humour, de naïveté et de lucidité vis-à-vis de la musique de l'époque luttant entre l'influence italienne et le style français, est très plaisante à écouter... Un très beau disque à recommander pour l'usage scolaire (2).

Deux disques seulement s'inscriront au chapitre de la musique religieuse, tous les deux consacrés à J.-S. BACH. Le *Magnificat* d'abord, enregistré sous la direction magistrale de Karl Richter; voilà une interprétation de tout premier ordre : par le choix des mouvements, par la clarté de l'ensemble spécialement dans les passages en vocalises, par la splendeur des voix des solistes, par d'innombrables détails. C'est ce que l'on peut appeler un disque de référence. Le Magnificat est accompagné de la *Cantate BWV 8 « Liebster Gott, werd'ich sterben »*. DEUTSCHE GRAMMOPHON (3). Sur l'autre disque, publié sous la même étiquette, se trouve la *Cantate BWV 56 « Ich will den Kreuzstab gerne tragen »*, pour baryton, et quelques pages de Stoezel, Purcell et Gibbons. Le baryton est Dietrich Fischer-Dieskau, l'orchestre, le Festival Strings de Lucerne dirigé par Rudolf Baumgartner, cela suffit à dire que c'est excellent (4).

*
* *

Nous commencerons la Musique de Chambre avec un ensemble d'*Airs* et de *Pièces instrumentales* d'HENRY PURCELL publié sous étiquette AMADÉO. Purcell, connu surtout par son opéra Didon et Enée dont nous parlerons à la fin de cette chronique, a écrit nombre d'œuvres profanes ou religieuses que le disque se doit de divulguer; ce sera chose partiellement faite avec cette parution et quelques autres que nous avons déjà mentionnées. L'extraordinaire haute-contre Alfred Deller et un ensemble intitulé « the Baroque players » participent à cet enregistrement qui mérite qu'on l'écoute attentivement (5).

La *Sonate à trois* est une forme répandue de la musique de chambre classique; STAMITZ, TELEMANN et QUANTZ n'ont pas échappé à cette vogue; l'excellent Ensemble Maxence Larrieu nous en joue quatre qui sont aussi ravissantes les unes que les autres. HARMONIA MUNDI (6). Nous ne quittons pas TELEMANN pour écouter six de ses *Sonates pour flûte à bec et clavecin;* nous retrouvons les interprètes qui nous ont offert récemment une très belle gravure d'œuvres semblables de Haendel. Ce nouveau disque est remarquable, la sonorité de la flûte à bec délicieuse et la musique pleine de charme. TELEFUNKEN (7).

Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, le baryton est la basse de la viole d'amour; c'est un instrument qui possède 6 ou 7 cordes en boyau ou filées sur lesquelles se déplace l'archet, et 6 à 14 cordes sympathiques, métalliques; il fut conçu au moment où l'on cherchait à augmenter la puissance de la viole de gambe, puis abandonné et remis à l'honneur par des amateurs de musique tels que les Princes Paul et Nicolas Esterhazy, ce qui explique la place que tient le baryton dans l'œuvre de JOSEPH HAYDN : on n'y trouve pas moins de 125 *divertissements* du genre de ceux enregistrés ici, 6 duos pour baryton principal, 12 *sonates* pour baryton et violoncelle et 17 *nocturnes* pour les mêmes instruments. Félicitons HARMONIA MUNDI d'avoir publié ces quatre *Trios* pour baryton, alto et violoncelle de JOSEPH HAYDN, interprétés de façon parfaite (8). De MOZART, la même marque HARMONIA MUNDI, nous propose deux *Sonates pour pianoforte et violon* ainsi que 12 *variations;* notez bien l'indication « pianoforte »; c'est l'originalité de ce disque, de nous faire apprécier un instrument comparable à ceux que Mozart pouvait jouer; la sonorité est plus métallique, les basses sont moins « ronflantes », mais cela permet un jeu très fin et une interprétation d'une expression très communicative. HARMONIA MUNDI (9).

En réalisant le repiquage du *Concert en ré majeur* pour piano et quatuor à cordes d'ERNEST CHAUSSON (1855-1899), PATHÉ MARCONI va permettre à nombre de mélomanes de retrouver ou de découvrir un grand musicien français dont on ne connaît plus aujourd'hui que le Poème pour violon et orchestre et quelques mélodies. Cette musique souvent lyrique, toujours très sensible et particulièrement expressive doit garder sa place dans notre patrimoine artistique; cette parution est un heureux événement discographique d'autant plus que ce Concert est interprété par Alfred Cortot et Jacques Thibaud entourés d'éminents partenaires. La notice de présentation est rédigée par Gustave Samazeuilh qui excelle à évoquer en quelques lignes pleines de cœur la noble figure d'Ernest Chausson. V.S.M. (10).

*
* *

L'orgue ouvrira notre chapitre consacré aux instruments solistes. Fernando Germani jouant sur l'orgue de l'Abbaye de Selby, dans le Yorkshire a enregistré un récital consacré à FRESCOBALDI et J.-S. BACH : deux *Toccatas*, une *Canzona quarta* et un *Capriccio pastorale* du premier, deux *Concertos* d'après des concertos de Vivaldi du second. Le choix est intéressant; l'instrument donne l'impression d'être un peu sourd, mais cela peut venir de l'enregistrement. V.S.M. (11). Une nouvelle production HARMONIA MUNDI, toute aussi passionnante que les précédentes nous fait connaître l'orgue historique du Château de Frederiksborg; l'instrument de ce château, situé dans la petite ville d'Hilleroed, à mi-route entre Elsenen et Copenhague a été construit entre 1606 et 1612 par Esaja Compenius; Compenius était l'organiste et le facteur de la cour du duc Henri de Brunswick, et ce précieux instrument lui avait été commandé pour le château de Hesse; c'est après la mort du duc qu'il fut offert au roi de Danemark Christian IV et installé au château de Frederiksborg. Le musicien se réjouira à l'écoute de ces délicieuses et délicates sonorités; le technicien s'intéressera aux renseignements précis que contient la notice : composition de l'instrument avec la nomenclature des registres, registration utilisée pour l'exécution de morceaux empruntés à la littérature la plus représentative du XVII[e] siècle (12).

SWEELINCK, compositeur et organiste, né en 1562 et mort en 1621, est souvent considéré avec J. Obrecht comme le plus grand compositeur hollandais. Ses connaissances de la *toccata* et du *ricercar italiens* d'une part, de la musique des virginalistes anglais d'autre part, lui ont permis de découvrir l'art du développement et du divertissement, de même que le sens du détail. Ses élèves furent nombreux et son influence se fit sentir jusqu'à l'époque de J.-S. Bach. Ce disque HARMONIA MUNDI totalement consacré à SWEE-

LINCK est enregistré sur un clavecin Rückers accordé au tempérament inégal. Espérons qu'il permettra à ce grand précurseur de l'art classique de sortir des musées poussiéreux de la musicologie (13). Ne quittons pas le clavecin pour écouter les chefs-d'œuvre baroques joués par Rafael Puyana, dernier élève de Wanda Landowska, dans un style dynamique et très musical; les principaux auteurs français, italiens et allemands s'y trouvent groupés. MERCURY (14).

Les six *Sonates et Partitas pour violon seul* de J.-S. BACH ont été écrites à Cöthen entre 1712 et 1722. Elles représentent un monument de la littérature de l'instrument que tous les violonistes travaillent mais que peu réussissent à jouer, aussi bien que Nathan Milstein tout au moins. Cet artiste nous offre une exécution très propre et claire, juste dans ses recherches expressives, comme pour les nuances et le phrasé. C'est un ensemble qui force d'admiration. CAPITOL (15).

Les disques pianistiques qui sont très peu nombreux dans cette livraison nous permettront d'écouter Sviatoslav Richter dans un programme allant de BACH à PROKOFIEV en passant par SCHUBERT, SCHUMANN et RACHMANINOFF, un jeu très posé qui laisse deviner une merveilleuse maîtrise de la technique pianistique, DEUTSCHE GRAMMOPHON (16), et Jacques Février dans un programme consacré à Darius Milhaud. Ses *Saudades do Brazil*, composées en 1920-1921, évoquent les rythmes et l'ambiance du célèbre carnaval de Rio; c'est une œuvre pleine de fantaisie dans laquelle il est difficile de déceler la part exacte de folklore brésilien et de musique personnelle. D'autres pièces pour piano : *Romances sans paroles, Printemps, Automne*, complètent ce disque interprété à la perfection par Jacques Février qui connaît très bien tout ce répertoire. DUCRETET (17).

Sous le titre Sortilèges de la guitare Ramon Ibarra présente pour la marque ERATO un joli programme fait de courtes pièces qui ont le mérite de sortir des répertoires traditionnels des guitaristes. Le jeu est soigné, délicat et musical (18).

Poursuivant son inlassable travail, le Studio musicologique de la DEUTSCHE GRAMMOPHON nous offre un ensemble TELEMANN comprenant un *Concerto pour trompette, cordes et basse continue en ré majeur*, un *Concerto pour trois hautbois, trois violons et basse continue en si bémol majeur*, un *Concerto pour flûte à bec, flûte traversière, cordes et basse continue en mi mineur* et un *Quatuor pour flûte à bec, hautbois, violon et basse continue en sol majeur.* Tout cela est très intéressant et présenté dans une exécution remarquable de clarté, d'équilibre dans le rythme. C'est à recommander comme toutes les autres productions de cette firme (19).

Les *Concertos comiques* de MICHEL CORRETTE (1709-1795) ont été joués au cours des fameux Concerts spirituels fondés en 1725 par Philidor, ou en d'autres occasions. Ils sont tous écrits sur des thèmes de chansons populaires et en portent le titre; c'est ce qui explique la désignation générale de « comique », car le public retrouvait la chanson dont il connaissait les paroles et s'amusait de son utilisation dans le concerto. L'interprétation est confiée à l'orchestre « Antique Musica » dirigé par Jacques Roussel. PHILIPS (20).

MICHEL HAYDN, de cinq ans plus jeune que son frère Joseph, connut une brillante carrière comme « musicien attitré » auprès de l'évêque de Grosswardein, en Hongrie, puis auprès du prince-archevêque de Salzbourg, où il fut le collègue de Léopold Mozart et de son fils. Aujourd'hui, il est plus connu par sa musique religieuse, mais les trois *Concertos*, pour *trompette*, pour *cor*, et pour *alto* et *orgue* nous montrent combien sa musique instrumentale est réussie et souvent proche de celle de Mozart. Ce disque ERATO enregistré par l'Orchestre de Chambre Jean-François Paillard avec des solistes tels que Maurice André, Georges Barboteu, Marie-Thérèse Chailley et Marie-Claire Alain est excellent (21). Il est inutile de s'étendre sur des œuvres telles que le *Concerto pour clarinette* ou sur celui pour flûte et harpe de MOZART; ce sont des œuvres très connues mais qu'il est toujours agréable de réentendre dans une interprétation pleine de musicalité et de recueillement comme celle que dirige Colin Davis pour PHILIPS (22).

Nous passerons également rapidement sur le *Concerto n° 1 pour piano* de TCHAIKOVSKY et dirons simplement que Witold Malcuzynski sait mettre l'accent sur la grandeur et la noblesse de cet ouvrage et en domine avec une aisance remarquable les difficultés techniques. COLUMBIA (23).

SCHUMANN et SAINT-SAENS ont enrichi, à 18 ans de distance, la littérature du violoncelle avec deux magnifiques *Concertos*, représentant deux époques et deux caractères différents. Le soliste est Mstislav Rostropovitch, ce qui confère à ce disque une grande valeur. Schumann est joué avec beaucoup de délicatesse, de façon à mettre en évidence le côté poétique de l'œuvre au lieu d'appuyer sur les accents qu'entraînent les difficultés techniques; certains passages nous semblent personnellement un peu langoureux. Dans Saint-Saëns, on apprécie mieux encore que dans Schumann la magnifique aisance technique; ce Concerto est écrit avec une habileté très grande car le dialogue est établi de telle sorte que le soliste ne risque jamais d'être couvert par un orchestre pourtant riche et nombreux. CHANT DU MONDE (24).

Sous le titre « *Musique pour un violon russe* », COLUMBIA nous propose des pages de « genre » de quelques grands compositeurs russes jouées par Nathan Milstein; l'ensemble nous a semblé inégal, avec pour meilleurs moments *Gopak* de MOUSSORGSKY et la *Fantaisie sur des thèmes russes* de RIMSKY-KORSAKOV (25). Le *Concerto en la mineur pour violon et orchestre op. 99* de Dimitri Chostakovitch fut composé entre 1953, époque de la X[e] symphonie, et 1957, époque de la XI[e] symphonie. Il est dédié à David Oistrakh qui en est l'interprète sur ce disque CHANT DU MONDE. C'est une œuvre importante dont l'écriture est évidemment très travaillée, comme dans toutes les œuvres de Chostakovitch (26).

*
* *

Nous ouvrirons le chapitre musique symphonique avec un disque AMADÉO contenant deux *Symphonies* de JOSEPH HAYDN : les numéros 52 et 60, cette dernière, écrite en vue d'accompagner la représentation à Vienne, en janvier 1776, de la comédie de Regnard « le Distrait ». L'esprit et l'humour de J. Haydn s'y donnent libre cours. L'interprétation vivante et très nuancée est confiée à l'Orchestre Esterhazy de New York qui, comme son nom l'indique, se consacre spécialement aux œuvres de J. Haydn peu connues; nous lui savons gré de nous faire connaître ces deux symphonies (27). Nous signalerons ensuite une nouvelle gravure V.S.M. de la *Sérénade Haffner* de MOZART dans sa version intégrale, interprétée par Yehudi Menuhin, jouant tout en dirigeant son Orchestre du Festival de Bath (28). Puis, toujours de MOZART, la musique du ballet « *les Petits riens* » ainsi qu'une série de *danses et contredanses*, joués de façon ravissante par un grand spécialiste de l'auteur des Noces de Figaro, qui sait garder à la musique toute sa vie : Bernahard Paumgartner, à la tête de la « Camerata academica du Mozarteum de Salzbourg ». FONTANA (29).

A une époque où les circonstances de la vie, changées par rapport au siècle précédent, poussent les compositeurs à abandonner le genre de la Sérénade ou du Divertissement, ANTON DVORAK y revient à deux reprises en 1875 et 1878; l'une de ces deux Sérénades est pour instruments à cordes, l'autre pour instruments à vent. Ces deux œuvres, presque inconnues du grand compositeur slave, sont, comme beaucoup d'autres de ses œuvres, d'une puissante imagination mélodique, et d'une palette musicale richement colorée. DEUTSCHE GRAMMOPHON (30).

Grâce à Herbert von Karajan qui s'intéresse passionnément à l'œuvre de JEAN SIBELIUS, le disque fait actuellement une grande place à ce compositeur finlandais, que les concerts lui refusent encore. Après le Concerto de violon présenté dans notre dernière chronique, voici la 5[e] *Symphonie*, composée en 1919 et le *Poème Symphonique Tapiola*, composé en 1925. C'est une musique qui est très loin d'être déplaisante à écouter, mais qui donne souvent l'impression de s'ouvrir sur quelque chose de connu. La maîtrise de l'écriture musicale est évidente, l'inspiration très noble, et

ce qui ne gâte rien, l'interprétation de tout premier ordre. DEUTSCHE GRAMMOPHON (31).

Pour conclure ce chapitre symphonique, nous mentionnerons un remarquable repiquage, celui de la *Symphonie alpestre* de RICHARD STRAUSS, composée en 1915, enregistrée en 1941 sous la direction de l'auteur. On reconnaît aisément dans cette œuvre le Strauss de la grande époque des célèbres poèmes symphoniques, ces harmonies mordantes, cette orchestration colorée, ce désir souvent satisfait de créer des atmosphères particulières. Le texte de présentation de Gustave Samazeuilh donne des renseignements précis sur l'œuvre et évoque la grande figure de Strauss. V.S.M. (32).

Comme nous le disions plus haut, HENRY PURCELL n'est souvent connu que par son opéra *Didon et Enée.* C'est sans doute pour satisfaire cette catégorie des mélomanes que COLUMBIA, dans sa collection « Plaisir Musical », réédite ce remarquable enregistrement paru, il y a de nombreuses années, avec Kirsten Flagstadt, dans le rôle de Didon et Elisabeth Schwarzkopf dans celui de Belinda. Cette gravure n'a rien perdu des qualités de la première; elle doit réjouir ceux qui n'avaient pas pu se procurer l'autre (33).

Dans notre métier d'enseignant où les crédits affectés à la discothèque scolaire sont sévèrement comptés, et pour les nombreux mélomanes aux budgets limités, les versions abrégées d'opéras sont particulièrement intéressantes; les extraits choisis permettent en général de se faire une idée très exacte et souvent complète de l'œuvre; cela est en tous les cas très suffisant pour nos élèves. Ceci est spécialement vrai pour cette version abrégée du *Boris Godounov* de MOUSSORGSKY, réalisée avec les solistes, les chœurs et l'orchestre du Théâtre de Bolchoï de Moscou. CHANT DU MONDE (34).

C'est avec l'*Education manquée* dont le succès suivait de peu celui de l'Etoile qu'EMMANUEL CHABRIER accéda au titre de musicien professionnel. Il s'agit d'une prochade écrite dans le goût du XVIIIe siècle avec, comme il se doit à l'époque, un « travesti »; Chabrier domina ce sujet pittoresque mais combien délicat avec son humour habituel et une étonnante maîtrise musicale. Le résultat est une œuvre délicieuse, gaie et pleine de charme. La présente interprétation nous déçoit quelque peu à cause des deux rôles féminins très bien chantés, certes, mais dont on ne comprend pas, à notre sens, suffisamment les paroles. Jean-Christophe Benoit est remarquable. PATHÉ (35).

Enfin, nous retrouverons RICHARD STRAUSS pour la conclusion avec son Opéra *Daphné,* composé en 1937. Comme tous les ouvrages de R. Strauss, celui-ci est très attachant; les mélodies sont belles, les rythmes variés, les harmonies et l'orchestration ont leur richesse habituelle. L'interprétation est de tout premier ordre. DEUTSCHE GRAMMOPHON (36).

CATALOGUE

(1) **Concert Renaissance au Château de Chenonceaux : Claudin de Sermisy :** Tant que vivrai en âge florissant. Vous perdez temps de me dire mal d'elle. C'est une dure départie. - Spagnoletta (pièce pour luth d'origine italienne). - **Guillaume Costeley :** Mignone, allons voir si la Rose. Allons gai, bergères. Que de passions et douleurs. - **Luis Milan :** Pavane. - **Pierre Certon :** J'ai le rebours. - **Joanambrosio Dalza :** Piva. - **Clément Janequin :** Au joli jeu du pousse avant. Ce mois de mai. Je ne connais femme. Voici le bois. Ma peine n'est pas grande. - **John Dowland :** Orlando Sleepeth. King of Denmark Galliard. - **Antoine de Bertrand :** Je ne suis seulement amoureux de Marie. Certes, mon œil fut trop aventureux.
(30/33 - ERATO - Mono LDE 3316 - Stéréo STE 50216)

(2) **Concert nocturne en l'Hôtel de Sully au Marais : Marc Antoine Charpentier :** Sonate à 8. Nuit. - **François Couperin :** Apothéose de Lully.
(30/33 - ERATO - Mono LDE 3349 - Stéréo STE 50249)

(3) **J.-B. BACH :**
Magnificat. Cantate BWV 8 « Liebster Gott, werd'ich sterben ».
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - Mono 618810)

(4) **J.-S. BACH :**
Cantate BWV 56 « Ich will den Kreuzstab gerne tragen ».
G.-H. STOELZEL :
Cantate « Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir ».
H. PURCELL :
Fantasia « In Nomine ».
O. GIBBONS :
Fantasia « In Nomine ».
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - Mono 618969)

(5) **H. PURCELL :**
« Fairest Isle ». Sonate en sol mineur pour violon et clavecin. « Sweeter Than Roses ». Douze leçons extraites de **« Musik handmaid »**. « The fatal hour comes on apace ». « Crown the altar ». « I attempt from loves sickness to fly ». « O lead me to some peaceful gloom ». « What shall i do to show how much i lover her ». Fantaisie sur une note. « From rosy bowers ».
(30/33 - AMADEO - Mono AVR 6161 - Stéréo AVRS 6161)

(6) **C. STAMITZ :**
Sonate en trio en sol majeur. Sonate en trio en fa majeur.
G.-Ph. TELEMANN :
Sonate en trio en mi mineur.
J.-J. QUANTZ :
Sonate en trio en do majeur.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - Mono HMO 30569)

(7) **G.-Ph. TELEMANN :**
Six Sonates pour flûte à bec et basse continue.
(30/33 - TELEFUNKEN - Mono TEL 13 - Stéréo STEL 13)

(8) **J. HAYDN :**
Trios pour baryton, alto et violoncelle.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - Mono HM 30622)

(9) **W.-A. MOZART :**
Sonates pour violon et clavier KV 379 en sol majeur et KV 454 en si bémol majeur. Douze variations KV 350 sur « La Bergère Célimène ».
(30/33 - HARMONIA MUNDI - Mono HM 30630)

(10) **E. CHAUSSON :**
Concert en ré majeur pour piano, violon et quatuor à cordes.
G. FAURE :
Berceuse op. 16.
(30/33 - V.S.M. Gravures Illustres - COLH 313)

(11) **G. FRESCOBALDI :**
Toccata 1. - Toccata 5. - Cappriccio pastorale.
J.-S. BACH :
Concerto en ré majeur BWV 596 d'après le Concerto op. 3 nº 11 de Vivaldi. - Concerto en la mineur, BWV 593 d'après le Concerto op. 3 nº 6 de Vivaldi.
(30/33 - V.S.M. - Mono FALP 860 - Stéréo ASDF 860)

(12) **L'orgue historique Compenius de Frederiksborg : S. Schneidt :** Toccata. Bergamasque. Variations sur une chanson néerlandaise. Variations sur une gaillarde de John Dowland. - **Anonyme anglais** du XVIᵉ siècle : « La Shy myse ». « My lady careys dompe ». « La doune cella ». - **J.-P. Sweelinck :** Toccata. Variations sur la chanson « Est-ce mars ». Ricercare brevis. Variations sur « Ma jeune vie a une fin ». **A. de Cabezon :** Pavane et ses gloses. - **B. Pasquini :** Partita sur « la folia d'Espana ». - **A. Valente :** La Romanesca.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30579)

(13) **J.-P. SWEELINCK :**
Pièces pour clavecin : Toccata en la. Variations sur la chanson « Ich fuhr mich über Rhein ». Fantaisie chromatique. Variations sur la chanson « Mein junges Leben hat ein End ». Toccata en do. Variations sur la chanson « Unter der Linden grüne ». Balletoo del Gran Ducca.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - Mono HM 30627)

(14) **Chefs-d'œuvre baroques pour clavecin : G.-Ph. Telemann :** Bourrée alla Polacca. - **C.-P.-E. Bach :** Les Folies d'Espagne. - **D. Scarlatti :** Sonates en fa majeur et en la mineur. - **J. Fischer :** Passacaille en ré mineur. - **L. Couperin :** Pavane en fa dièse mineur. - **J. Champion de Chambonnières** et **L. Couperin :** Le Moutier. - **J.-Ph. Rameau :** Gavotte et variations. - **C. Dieupart :** Passepied. - **F. Couperin le Grand :** La Pantomime.
(30/33 - MERCURY - Mono 120580 MLL)

(15) **J.-S. BACH :**
Trois Sonates et Trois Partitas pour violon seul.
(30/33 - CAPITOL - Mono 30270/72)

(16) **Récital Sviatoslav Richter : J.-S. Bach :** 5 Préludes et Fugues extraits du premier livre du Clavecin bien tempéré (1, 4, 5, 6, 8). - **F. Schubert :** Allegretto en ut mineur. Ländler en la majeur. - **R. Schumann :** Thème et Variations sur le nom d'« Abegg », op. 1. - **S. Rachmaninoff :** Prélude en sol dièse mineur. - **S. Prokofiev :** Visions fugutibves op. 22 nº 3, nº 6, nº 9.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - Mono LPM 18950)

(17) **D. MILHAUD :**
Saudades do Brazil. Quatre Romances sans paroles. Printemps. Automne.
(30/33 - DUCRETET - Mono DUC 505 - Stéréo SDUC 505)

(18) **Sortilèges de la Guitare : F. Sor :** Etudes nº 11 et nº 18. - **S.-L. Weiss :** Prélude de la suite en ré. - **A. Mudarra :** Gallarda. - **J.-S. Bach :** Prélude de la Suite pour cello en ré majeur. - **E. de Valderrabano :** Soneto 1, Soneto 2. - **F. Tarrega :** Prélude nº 1 et nº 2. - **D. Pisador :** Pavana muy llara para taner villanesca. - **L. Brower Mesquida :** « Danza caracteristica ». - **I. Albeniz :** Rumores de la Caleta. - **O. Morales :** Ochum. - **J. Turina :** Sonate. - **A. Lauro :** Vals Criollo.
(30/33 - ERATO - Mono LDE 3363)

(19) **G.-Ph. TELEMANN :**
Concerto pour trompette, cordes et basse continue en ré majeur. **Concerto** pour trois hautbois, trois violons et basse continue en si bémol majeur. **Concerto** pour flûte à bec, flûte traversière, cordes et basse continue en mi mineur. **Quatuor** pour flûte à bec, hautbois, violon et basse continue en sol majeur.
(30/33 - ARCHIV PRODUKTION - Mono 14352 - Stéréo 198352)

(20) **M. CORETTE :**
Huit Concertos comiques : Nº 1 « le Mirliton ». Nº 3 « Margoton ». Nº 7 « La Servante au bon tabac ». Nº 10 « Ma Mie Margot ». Nº 11 « La Tante Tourelourette ». Nº 16 « V'la c'que c'est qu'd'aller aux bois ». Nº 17 « Les Pantins ».
(30/33 - PHILIPS - Mono 641747 LL)

(21) **M. HAYDN :**
Concerto pour trompette et orchestre en ré majeur. **Concerto** pour cor et orchestre en ré majeur. **Concerto** pour alto, orgue et orchestre en ut majeur.
(30/33 - ERATO - Mono LDE 3310 - Stéréo STE 50210)

(22) **W.-A. MOZART :**
Concerto pour clarinette et orchestre, K. 622. **Concerto** pour flûte, harpe et orchestre, K. 299.
(30/33 - PHILIPS - L 02406 L)

(23) **P. TCHAIKOVSKI :**
Concerto nº 1 en si bémol mineur pour piano et orchestre.
(30/33 - COLUMBIA - Mono FCX 1035 - Stéréo SAXF 1035)

(24) **R. SCHUMANN :**
Concerto en la mineur pour violoncelle et orchestre, op. 129.
C. SAINT-SAENS :
Concerto en la mineur pour violoncelle et orchestre, op. 33.
(30/33 - CHANT DU MONDE - Mono LDX S 8351)

(25) **Musiques pour un violon russe : S. Rachmaninoff :** Vocalise op. 34 nº 14. - **M. Moussorgsky :** Gopak. - **A. Glazounov :** Méditation, op. 32. - **P. Tchaïkovsky :** Valse-Scherzo. - Souvenir d'un lieu cher, op. 42. - **N. Rimsky-Korsakov :** Fantaisie sur des thèmes russes, op. 33.
(30/33 - COLUMBIA - Mono FCX 1028 - Stéréo SAXF 1028)

(26) **D. CHOSTAKOVITCH :**
Concerto en la mineur pour violon et orchestre, op. 99.
(30/33 - CHANT DU MONDE - Mono LDX S 8342)

(27) **J. HAYDN :**
Symphonie nº 52 en ut mineur. **Symphonie** nº 60 en ut majeur; « le Distrait », op.
(30/33 - AMADEO - Mono AVR 6351 - Stéréo AVRS 6351)

(28) **W.-A. MOZART :**
Sérénade « Haffner », en ré majeur, K. 250.
(30/33 - V.S.M. - Mono FALP 854 - Stéréo ASDF 854)

(29) **MOZART :**
Aux chandelles : Les Petits riens. Danses et contredanses.
(30/33 - FONTANA - Mono 200032 WGL)

(30) **A. DVORAK :**
Sérénade en mi majeur, op. 22. **Sérénade** en ré mineur, op. 44.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - Mono LPEM 19481)

(31) **J. SIBELIUS :**
Symphonie nº 5 en mi bémol majeur, op. 82. Tapiola, op. 112.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - Mono LPM 18973)

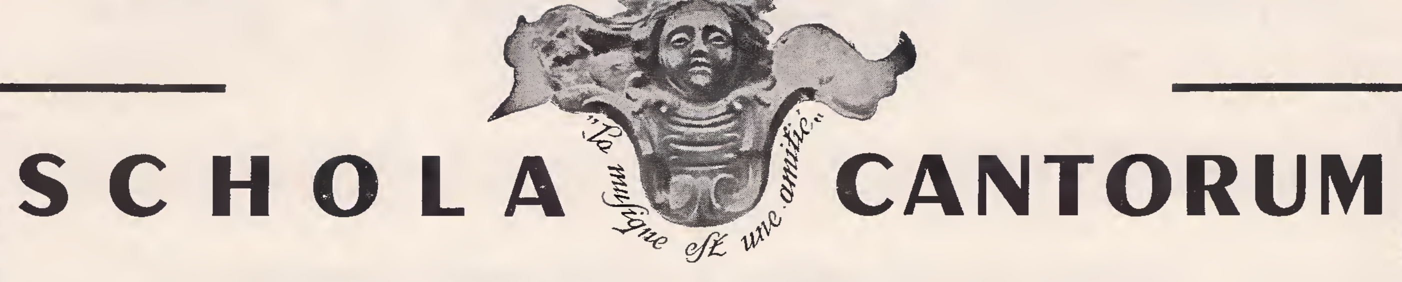
(32) **R. STRAUSS :**
Symphonie alpestre, op. 64.
(30/33 - V.S.M. Gravures Illustres - Mono COLH 311)

(33) **H. PURCELL :**
Didon et Enée. (Enregistrement intégral.)
(30/33 - V.S.M. - Mono FALP 30329)

(34) **M. MOUSSORGSKY :**
Boris Godounov, extraits : Scène du Couronnement; Chanson de l'hôtesse; Chanson de Varlam; Polonaise avec chœurs; Monologue et mort de Boris; Dans la forêt de Kromy.
(30/33 - CHANT DU MONDE - Mono LDX S 8501)

(35) **E. CHABRIER :**
Une Education manquée.
(30/33 - PATHE - Mono DTX 337 - Stéréo ASTX 337)

(36) **R. STRAUSS :**
Dafné. (Enregistrement intégral.)
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - Mono 18956/57)



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Grand Escalier



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes : radio, télévision, disque cinéma.

Salon Vincent d'INDY

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - ODEon 56.74

SOLMISATION RELATIVE OU SOLFÈGE ABSOLU ?

par J. CHAILLEY

Le problème est difficile, et il n'est guère de professeur d'éducation musicale qui, un jour ou l'autre, ne se soit trouvé aux prises avec lui. Commençons par le situer.

Théoriquement, nos sept noms de notes (DO RE MI, etc.), représentent des **sons fixes en hauteur absolue,** c'est-à-dire, étalonnés par rapport à un diapason supposé invariable. Théoriquement toujours, un DO n'est donc pas un son quelconque, mais **approximativement un son définissable par un nombre X de vibrations** ou « hertz ». Je dis bien « approximativement », car non seulement le diapason est loin d'être invariable en fait, mais pour un LA supposé fixe, le DO peut être pythagoricien, zarlinien, tempéré, etc., quand il n'est pas oscillant par vibrato (certains vibratos atteignent l'amplitude du 1/2 ton) ou simplement fluctuant ou hésitant par timidité ou inexpérience. En fait, il est bien certain que si je veux chanter un DO, je ne calcule pas sa valeur en hertz : je fais intervenir ma mémoire, qui, à la suite d'un long entrainement, a fini par enregistrer une **relation entre la perception ou l'émission d'un son et le nom que je lui donne quand je le retrouve sur mon clavier** (ou mon instrument habituel), par pure convention quant à l'accord de ce clavier, et avec une marge de tolérance qui permet de négliger les approximations signalées ci-dessus.

La hauteur absolue n'est donc pas un élément d'intelligence musicale, mais la mise en œuvre d'**éléments conventionnels de mémorisation,** souvent utiles et parfois nécessaires pour la pratique du « métier » musical, mais de valeur formatrice à peu près nulle pour la compréhension de la musique elle-même.

Il faut du reste rappeler que la **notion de hauteur obsolue** (nous dirons, pour abréger, H.A. et H.R. **n'a pris son sens tyrannique actuel que depuis une centaine d'années,** exactement depuis les décrets de 1849 en France et la convention de 1852 ailleurs, car jusque là il n'existait pas de diapason normalisé.

H.A. et H.R. sont deux réalités indépendantes : la H.R. constitue l'essence de la musique, la H.A. n'est que son adaptation ultérieure; les réflexes sont différents pour l'une et pour l'autre. La difficulté vient d'une part de ce que nous ne disposons, dans l'usage français, que d'une seule et même nomenclature dans les deux cas, d'autre part de ce que nombre de professeurs, musiciens entraînés, ont une trop longue mémorisation pour concevoir autre chose que la H.A., alors que leurs élèves n'ont encore d'autres réflexes que ceux de la H.R.

Cette discordance peut aller jusqu'à créer des problèmes insolubles. Prenons le cas très simple d'une gamme majeure à apprendre aux élèves : le prototype de cette gamme est DO, mais DO en H.R.; devrons-nous aligner obligatoirement les syllabes DO-RE-MI, etc., sur la H.A. de ces mêmes syllabes ? Et si la tessiture s'y refuse ? Tout est truqué dans cette affaire : nous pensons **Majeur = Do, Do = n hertz,** et nous en déduisons **Majeur = n hertz,** ce qui n'est pas vrai. Et cela parce que **ce même mot DO se voit lié abusivement à deux notions différentes.**

Il n'est pas inutile de rappeler que cet état de fait n'est que le résultat fortuit d'une évolution mal contrôlée. La notation médiévale initiale était alphabétique, avec une note mobile, le B. Nos syllabes n'ont nullement été inventées pour remplacer les lettres, mais pour s'ajouter à elles d'une manière variable en précisant la valeur des intervalles selon les différentes positions du B - bémol ou bécarre. C'étaient donc des **syllabes relatives** que l'on **superposait aux noms de degrés,** représentés par les **lettres.** Le système était cohérent et parfaitement adapté à son objet. Il cessa de l'être quand le nombre des altérations augmenta, car il n'avait pas été conçu pour cela. La théorie commença alors à divaguer, et laissa par paresse s'implanter le système indéfendable de la « musica ficta », consistant à **solfier d'une façon en pensant d'une autre.** Ne nous moquons pas : c'est encore ce que nous faisons quand, en sol majeur, nous solfions MI-FA sur l'intervalle d'un ton en sous-entendant que « le fa est dièse ».

La scission entre syllabes relatives et lettres absolues, qui remonte à peu près au XVIII[e] s., s'est accomplie dans l'incohérence. Lettres et syllabes en étant venu à se doubler inutilement par suite de leur évolution, les pays latins n'ont gardé que les syllabes. Les pays germains se bornèrent à renoncer aux syllabes sans pour autant se résoudre à solfier les lettres. Du moins eurent-ils la présence d'esprit de les compléter par un suffixe en cas de dièse ou de bémol (**is** ou **es**) de telle sorte qu'il en résulte dans tous les cas un monosyllabe explicite : **fis**, par exemple, pour « fa dièse », ou **fes** pour fa bémol (je n'y peux rien, c'est ainsi).

Dans les deux groupes, les deux nomenclatures devenaient donc indifferenciées. L'évolution ultérieure qui en résulta fut très différente d'un pays à l'autre.

En Allemagne, le résultat semble avoir été l'**abandon de la pédagogie à base de solfège chanté.** Peut-on en déduire que, comme conséquence, les Allemands soient devenus moins musiciens que les Français ? J'écris cet article aux Etats-Unis, où je dirige actuellement l'une des chorales de l'Université qui m'a invité (200 exécutants, dont moitié d'hommes; il y en a en plus trois autres et quatre orchestres). Le système américain étant intermédiaire entre l'allemand et l'anglais, les choristes (amateurs) **ne solfient pas.** La méthode pour apprendre un chœur est la suivante : le piano joue le premier fragment (de 8 à 12 mesures) pendant que les chanteurs suivent sur leur partie. Aussitôt après, ils chantent ce fragment, **directement avec les paroles.** Dans les premières répétitions, cela se fait partie par partie; un peu plus tard, deux parties à la fois. Vers la 6[e] répétition, le piano peut donner le modèle toutes parties réunies : le chœur, soutenu par lui, répond de même. On m'assure qu'à la fin de l'année, un groupe possédant 30 % d'anciens et répétant 50 minutes par semaine est capable de lire directement, sans piano, un chœur a cappella de difficulté moyenne (le système français des « renforts » professionnels est inconnu). Ayant une expérience suffisante des chorales françaises, je puis affirmer que le résultat est au moins égal, sinon supérieur, à celui de la lecture française dans les mêmes conditions (lecture solfiée suivie de lecture avec paroles). Précision importante : l'apprentissage de la lecture se fait dès l'école primaire et n'est pas considéré comme une matière « d'agrément » ou comme une discipline « facultative ». Ceci sans autre commentaire...

L'Angleterre, qui avait d'abord suivi l'exemple germanique, a réintroduit l'usage des syllabes à côté de celui des lettres, mais à titre de méthode pédagogique, sans que ces syllabes reprennent vraiment vigueur dans la vie musicale proprement dite. Ces syllabes, réadaptées à la tonalité classique, **sont formellement relatives.** DO est la tonique du ton majeur quelle que soit sa hauteur absolue (indiquée par les lettres). On se trouve ainsi ramené à une situation analogue à celle qui justifia l'invention des syllabes au XI[e] s. Le système modifié dit **« Tonic sol-fa »,** est conçu pour une musique tonale majeure non modulante, et fonctionne à merveille dans ce cadre. Veut-on moduler ou même exprimer simplement la moindre altération occasionnelle, le système grince. Les pédagogues anglais s'en rendent parfaitement compte, et ne tiennent le « tonic sol-fa » que pour un procédé de pédagogie élémentaire qui rend des services aux débutants et que l'on abandonne à partir d'un certain degré.

La Hongrie expérimente depuis peu un système intermédiaire. Comme en Angleterre, le premier stade éducatif se fait avec les syllabes relatives, mais cette fois, selon l'usage médiéval, le système des « muances » en cas de modulation est poussé très loin, ce qui oblige l'enfant à une véritable analyse harmonique pour trouver les syllabes à solmiser. Comme en Allemagne, les lettres,

complétées par les suffixes d'altération (prononcées à l'allemande, orthographiées à la hongroise) signifient la hauteur absolue. La différence est qu'ici on les chante. L'enfant apprend donc DO-RE-MI, en H.R., puis plus tard passe à C-D-E (chantant par exemple **Cis** pour **do dièse**) en H.A. D'après les témoignages reçus (notamment celui de Mlle Ribière-Raverlat, actuellement à Budapest où elle étudie ces méthodes), le premier stade, celui de la solmisation, est extrêmement fructueux : sans fatiguer les voix et en évitant la monotonie d'un Do majeur obstiné, il permet une acquisition rapide d'un niveau déjà élevé et une remarquable éducation de l'oreille. Le passage d'un système à l'autre s'avère plus difficile. En fait, écrit Mlle Ribière-Raverlat, à partir du moment où ils cessent de solmiser (avec des syllabes) pour solfier (avec des lettres), les enfants continuent à solmiser intérieurement; disons qu'une acquisition nouvelle est d'abord solmisée, puis traduite en solfège, pendant un assez long temps de transition.

Quant au système français... nous le connaissons.

Notre but, dans cette première partie, était de poser les éléments du problème. La recherche de conclusions pratiques fera l'objet de notre seconde article.

(A suivre)

ACTIVITÉS MUSICALES DES JEUNES

L'Association culturelle « ACTIVITES MUSICALES DES JEUNES », subventionnée par le Ministère de l'Education Nationale, et dont le Siège est au 252, rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris-8e (Immeuble Pleyel), poursuit ses efforts en faveur de la Jeunesse depuis 1951.

C'est ainsi qu'elle présentera cette saison un programme complet, comprenant la Danse, la Musique, le Théâtre, les manifestations restant toujours fixées au samedi après-midi, 17 h 45.

Voici ce programme :

1° *Cinq séances de Ballets : Classique, Romantique, Contemporain, tous conçus et présentés par le Maître Serge Lifar, avec le concours des Grandes Compagnies Internationales.*

2° *Un Panorama musical avec :*

Le Quatuor Autrichien de la Philharmonique de Vienne : Violon, Guitare, Flûte, Violoncelle.

Les Instruments anciens, de Roger-Pierre COTTE.

La 9e Symphonie de Beethoven avec Chœurs.

L'Histoire du Soldat et « Noces », de STRAWINSKY.

3° *Le Théâtre :*

Bastien et Bastienne, de FAVARD.

Les Noces de Figaro, de MOZART.

Rappelons que les ACTIVITES MUSICALES DES JEUNES, créées en 1951, comptent à ce jour plus de 150.000 adhérents, tant à Paris qu'en province et qu'elles accueillent, chaque année, des milliers de nouveaux adhérents, enthousiasmés par les manifestations que nous leur présentons.

Les inscriptions sont reçues au Siège « A.M.J. », tous les jours, 252, rue du Faubourg-Saint-Honoré, ...seule condition : avoir moins de 25 ans.

Droit d'inscription : 5 F - Carte valable jusqu'à 25 ans. Aucune cotisation ultérieure.

C'est **Félix Lisiecki,** Professeur d'Education Musicale au Lycée de Liévin, qui a écrit la musique de scène de la pièce de **Peter Howard « A travers le mur du jardin »,** donnée actuellement au Théâtre des Arts.

*
* *

La rentrée des vacances étant fixée au 5 janvier 1966, le prochain numéro (n° 124) ne paraîtra que le 7 janvier 1966.

LES MUSIGRAINS

Il reste encore quelques abonnements disponibles pour chacun des cycles de concerts de la saison 1965-1966.

Ces concerts, fondés en 1939 par Germaine Arbeau-Bonnefoy, ont lieu au Théâtre des Champs-Elysées, avec l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire.

Trois cycles différents permettent de sérier les auditeurs, suivant leur âge, leurs années de scolarité et leurs connaissances musicales.

1er cycle préparatoire : **LA SECTION ENFANTINE DES MUSIGRAINS.** - Quatre concerts, de décembre à mars, à 16 h ou à 17 h 20, pour les très jeunes jusqu'à 12 ans. La partie éducative est cachée sous un conte. Présentation : Germaine Arbeau-Bonnefoy. 1er concert le 9 décembre. Abonnement aux quatre concerts : de 10 à 25 F suivant la place. Pour les groupes scolaires du 1er degré : 10 F toutes places; une place d'accompagnateur par groupe de dix élèves.

2e cycle : **LA SECTION SUPERIEURE DES MUSIGRAINS.** - Six concerts, de novembre à avril, à 14 h, 15 h 35 ou 17 h 20, pour les jeunes jusqu'à 16 ans. 1er concert le 25 novembre. Présentation : Germaine Arbeau-Bonnefoy. Abonnement aux six concerts : de 14 à 37 F, suivant la place. Pour les groupes scolaires du 1er degré : 14 F toutes places; une place d'accompagnateur par groupe de dix élèves.

3e cycle : **FORMATION DE L'AMATEUR DE CONCERTS (Evolution Musicale de la Jeunesse).** - Six concerts, de novembre à avril, jeudi à 14 h ou samedi à 17 h 45. Ces concerts s'adressent aux élèves des classes terminales, déjà formés par les Musigrains, aux étudiants et aux adultes. Présentation : Germaine Arbeau-Bonnefoy et Rémy Stricker. 1er concert le 18 novembre. Abonnement aux six concerts : de 12 à 35 F suivant la place. Prix spéciaux réservés aux Associations Culturelles et aux Cours Complémentaires.

Pour les concerts du 2e et du 3e cycle, le 6e concert de la série, qui est en fait un spectacle de ballets, sera présenté par Serge Lifar, Léone Mail (chorégraphe à l'Opéra) et Germaine Arbeau-Bonnefoy. Les compositeurs français contemporains : Roger Boutry, René Alix, Alain Kremski-Petitgirard, Henri Dutilleux, Olivier Messiaen, Michel Decoust et Marius Constant, présenteront eux-mêmes une de leur œuvre, dans l'un ou l'autre de ces cycles.

Tous renseignements et réservation à la Mansarde de l'E.M.J., 11, rue St-Louis-en-l'Ile, PARIS-4e - Tél. : 033-10-34. Tous les jours de 10 h 30 à 18 heures, sauf le dimanche.

AVIS ADMINISTRATIFS

Réforme du Code des Pensions de Retraite (1)

Article L. 25

La jouissance de la pension est différée :

1° Pour les fonctionnaires civils autres que ceux visés à l'article L. 24, jusqu'à l'âge de soixante ans ou, s'ils ont accompli quinze ans de services actifs ou de la catégorie B, jusqu'à l'âge de cinquante-cinq ans;

2° Pour les officiers ne réunissant pas vingt-cinq ans de services effectifs autres que ceux visés à l'article L. 24, jusqu'à l'âge de cinquante ans:

3° Pour les officiers mis en position de réforme par mesure disciplinaire, jusqu'à la date à laquelle ils auraient atteint la limite d'âge en vigueur à la date de leur mise en réforme, et sans que cette jouissance puisse être antérieure au cinquantième anniversaire.

Article L. 26

La jouissance de la pension de retraite ou de la solde de réforme ne peut être antérieure à la date de la décision de radiation des cadres du titulaire sauf dans les cas exceptionnels déterminés par règlement d'administration publique.

TITRE V

INVALIDITÉ

CHAPITRE PREMIER

Fonctionnaires civils

§ 1er. — *Invalidité résultant de l'exercice des fonctions*

Article L. 27

Le fonctionnaire civil qui se trouve dans l'incapacité permanente de continuer ses fonctions en raison d'infirmités résultant de blessures ou de maladies contractées ou aggravées, soit en service, soit en accomplissant un acte de dévouement dans un intérêt public, soit en exposant ses jours pour sauver la vie d'une ou plusieurs personnes, peut être radié des cadres par anticipation, soit sur sa demande, soit d'office à l'expiration d'un délai de douze mois à compter de sa mise en congé si cette dernière a été prononcée en application de l'article 36 (2°) de l'ordonnance du 4 février 1959 relative au statut général des fonctionnaires ou à la fin du congé qui lui a été accordé en application de l'article 36 (3°) de ladite ordonnance.

Article L. 28

Le fonctionnaire civil radié des cadres dans les conditions prévues à l'article L. 27 a droit à une rente viagère d'invalidité cummulable avec la pension rémunérant les services.

Le montant de la rente d'invalidité est fixé à la fraction des émoluments de base visés à l'article L. 15 égale au pourcentage d'invalidité. Si le montant de ces émoluments de base dépasse le triple du traitement brut afférent à l'indice 100 prévu par l'article 1er du décret n° 48-1108 du 10 juillet 1948 et les textes subséquents, la fraction dépassant cette limite n'est comptée que pour le tiers. Toutefois, il n'est pas tenu compte de la fraction excédant dix fois ce traitement brut.

Le taux d'invalidité est déterminé compte tenu d'un barème indicatif fixé par décret.

La rente d'invalidité ajoutée à la pension ne peut faire bénéficier le titulaire d'émoluments totaux supérieurs aux émoluments de base visés à l'article L. 15. Elle est liquidée, concédée et payée dans les mêmes conditions et suivant les mêmes modalités que la pension.

Le total de la pension et de la rente d'invalidité est élevé au montant de la pension basée sur quarante annuités liquidables lorsque le fonctionnaire civil est mis à la retraite à la suite d'un attentat ou d'une lutte dans l'exercice de ses fonctions ou d'un acte de dévouement dans un intérêt public ou pour avoir exposé ses jours pour sauver la vie d'une ou plusieurs personnes. Toutefois, le taux de l'invalidité rémunérable doit être au moins égal à 60 %.

§ II. — *Invalidité ne résultant pas de l'exercice des fonctions*

Article L. 29

Le fonctionnaire civil qui se trouve dans l'incapacité permanente de continuer ses fonctions en raison d'une invalidité ne résultant pas du service peut être radié des cadres par anticipation soit sur sa demande, soit d'office ; dans ce dernier cas, la radiation des cadres est prononcée sans délai si l'inaptitude résulte d'une maladie ou d'une infirmité que son caractère définitif et stabilisé ne rend pas susceptible de traitement, ou à l'expiration d'un délai de douze mois à compter de sa mise en congé si celle-ci a été prononcée en application de l'article 36 (2°) de l'ordonnance du 4 février 1959 relative au statut général des fonctionnaires ou à la fin du congé qui lui a été accordé en application de l'article 36 (3°) de ladite ordonnance. L'intéressé a droit à la pension rémunérant les services, sous réserve que ses blessures ou maladies aient été contractées ou aggravées au cours d'une période durant laquelle il acquérait des droits à pension.

§ III. — *Dispositions communes*

Article L. 30

Lorsque le fonctionnaire est atteint d'une invalidité d'un taux au moins égal à 60 %, le montant de la pension prévue aux articles L. 28 et L. 29 ne peut être inférieur à 50 % des émoluments de base.

En outre, si le fonctionnaire est dans l'obligation d'avoir recours d'une manière constante à l'assistance d'une tierce personne pour accomplir les actes ordinaires de la vie, il a droit à une majoration spéciale dont le montant est égal au traitement brut afférent à l'indice réel correspondant à l'indice brut 125.

En aucun cas, le montant total des prestations accordées au fonctionnaire invalide ne peut excéder le montant des émoluments de base visés à l'article L. 15. Exception est faite pour la majoration spéciale au titre de l'assistance d'une tierce personne qui est perçue en toutes circonstances indépendamment de ce plafond.

Article L. 31

La réalité des infirmités invoquées, la preuve de leur imputabilité au service, le taux d'invalidité qu'elles entraînent, l'incapacité permanente à l'exception des fonctions sont appréciées par une commission de réforme selon des modalités qui sont fixées par un réglement d'administration publique.

Le pouvoir de décision appartient, dans tous les cas, au ministre dont relève l'agent et au ministre des Finances.

Nonobstant toutes dispositions contraires, et notamment celles relatives au secret professionnel, tous renseignements médicaux ou pièces médicales dont la production est indispensable pour l'examen des droits définis par le présent chapitre pourront être communiqués sur leur demande aux services administratifs placés sous l'autorité des ministres auxquels appartient le pouvoir de décision et dont les agents sont eux-mêmes tenus au secret professionnel.

Article L. 32

Les fonctionnaires en service détaché bénéficient des dispositions de l'article L. 29. Toutefois, pourront éventuellement prétendre au bénéfice des articles L. 27 et L. 28 ceux qui auront été détachés, soit dans un emploi de l'Etat ou de ses établissements publics à caractère administratif, soit pour exercer les fonctions de membre du gouvernement, ou un mandat électif ou syndical.

Les fonctionnaires détachés dans les administrations des territoires d'outre-mer, ou auprès d'états étrangers ou d'organisations internationales ainsi que les fonctionnaires détachés d'office en vertu du statut particulier du corps auquel ils appartiennent ou de dispositions législatives spéciales, bénéficient par priorité, du chef de l'invalidité contractée dans l'emploi de détachement, du régime d'assurance qui leur est appliqué par l'organisme employeur sans qu'ils puissent percevoir au total une pension inférieure à celle qu'ils auraient obtenue si les articles L. 27, L. 28 et L. 30 leur avaient été applicables.

Un décret fixera les modalités de calcul de la pension différentielle servie par l'Etat, notamment lorsque ce régime d'assurance comporte des prestations n'ayant pas un caractère viager.

Article L. 33

Le fonctionnaire dont la mise à la retraite a été prononcée en vertu des articles L. 27 et L. 29 et qui est reconnu, après avis de la commission de réforme prévue à l'article L. 31, apte à reprendre l'exercice de ses fonctions, peut être réintégré dans un emploi de son grade s'il existe une vacance. La pension et, le cas échéant, la rente viagère d'invalidité prévue à l'article L. 28 sont annulées à compter de la date d'effet de la réintégration.

(A suivre)

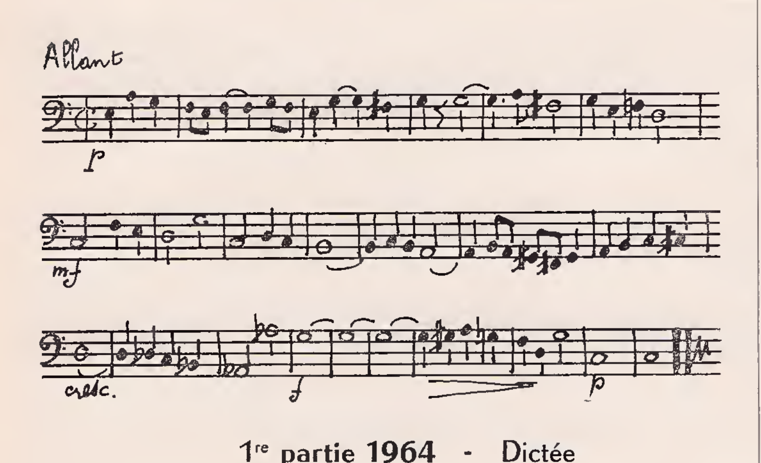
(1) Voir le n° 120 de Juillet 1965

EXAMENS ET CONCOURS

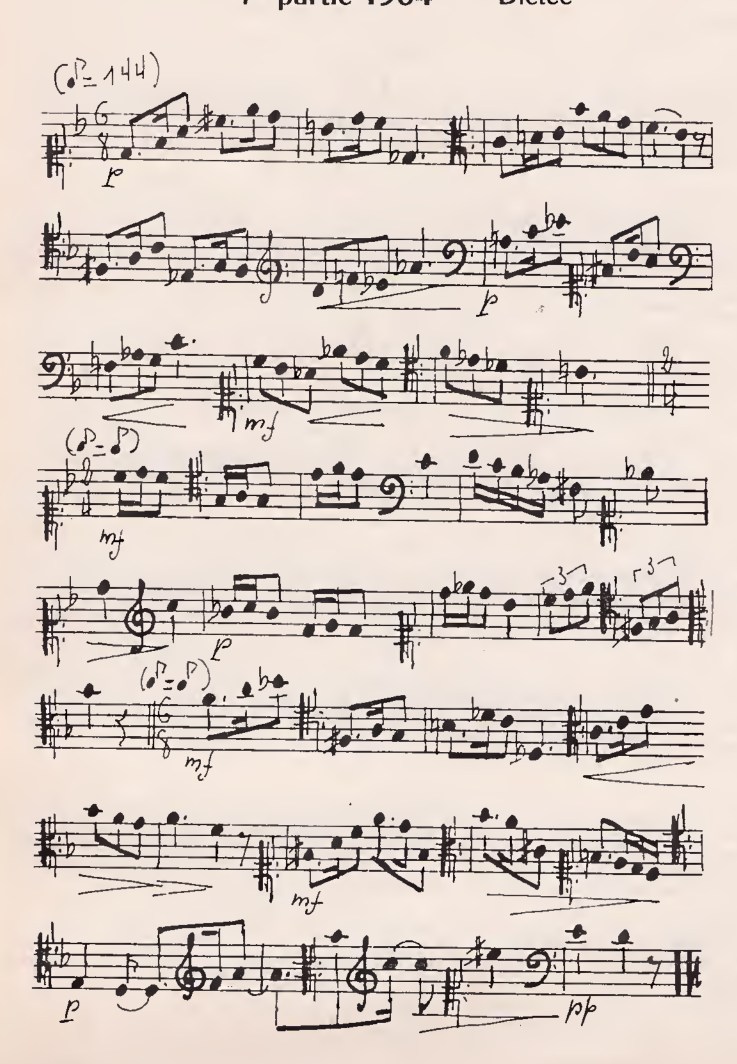
1° ÉDUCATION NATIONALE

VILLE DE PARIS

2e partie 1964 - Harmonie



1re partie 1964 - Dictée



2e partie 1964 - Dictée



Dont acte :

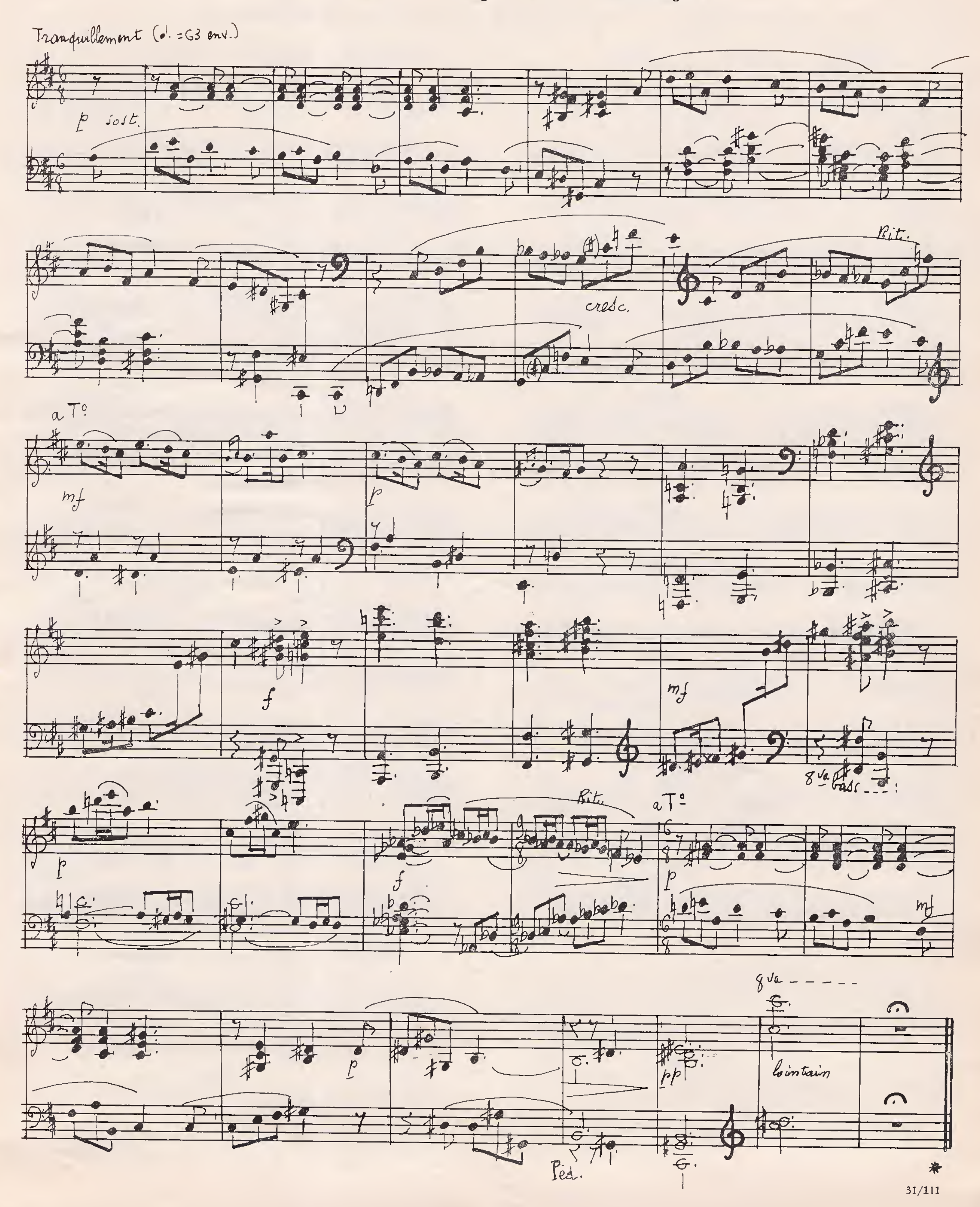
de Madame Boulet,
Professeur au lycée de garçons de Calais,
à Monsieur le Directeur de « L'Education Musicale »

Monsieur le Directeur,

Je vous serais très reconnaissante de bien vouloir insérer, en complément aux suggestions que je vous ai envoyées touchant une éventuelle réforme de l'enseignement musical, que Monsieur le Directeur du Conservatoire de Calais m'a fait connaître, que les bruits selon lesquels cet établissement envisagerait d'imposer à ses élèves un choix entre les études musicales et les études générales, sont absolument dénués de tout fondement. Il m'a montré, en effet, horaires en main, la peine qu'il prenait, au contraire, pour permettre à ses élèves de poursuivre leurs études générales malgré tout. Je regrette vivement d'avoir été mal informée sur ce point.

Veuillez agréer...

C. A. E. M. 1er degré 1965 - Déchiffrage Piano



2° - ARTS ET LETTRES (Conservatoires) EXAMENS 1965

REIMS - Supérieur - Dictées

B

DOUAI - Supérieur - Dictées

B

C

NIMES - Supérieur - Dictées

A

BOULOGNE-s-MER Supérieur - Dictées



CONTREBASSE (Supérieur)

LILLE :
— Allegro de Concert — R. JULLIEN

CONTREBASSE (Excellence)

TOURCOING :
— Courante de la 1re Suite — J.-S. BACH
— Pièce en ut — BUSSER
— Trait du Scherzo de la Symphonie Ecossaise — MENDELSSOHN

FLUTE (Excellence)

GENNEVILLIERS :
— Fantaisie — G. HUE
— « Monsieur de la Péjaudie » des « Joueurs de Flûte » — A. ROUSSEL

LYON :
— Concerto — J. IBERT
— Concerto K. 314 — MOZART

NIMES :
— Sonatine — H. DUTILLEUX

TOURCOING :
— Adagio de la 6e Sonate — J.-S. BACH
— Sonatine (avec coupures) — P. SANCAN
— Trait : « Pierre et le Loup » — S. PROKOFIEV

VERSAILLES :
— Final du Concerto — J. IBERT

FLUTE (Supérieur)

AIX-EN-PROVENCE :
— 1er Mouvement de la 6e Sonate — J.-S. BACH
— Divertissement Pastoral — MAZELLIER

AMIENS :
— Concertino — CHAMINADE

BELFORT :
— Adagio et Vivace de la Sonate — Ch. de BERIOT

BREST :
— Thème varié — BUSSER

CLERMONT-FERRAND :
— Fantaisie — FAURE

GENNEVILLIERS :
— 1er Mouvement du Concerto en Sol Maj. — QUANTZ
— « Affectuoso » du Concerto en Ré Maj. — TELEMANN

GRENOBLE :
— Concerto en Sol Maj. (1er Mouv. avec cadence) — MOZART

LE MANS :
— 1er Mouvement du Concerto — J. IBERT
— Sarabande pour flûte seule — J.-S. BACH

LILLE :
— Divertissement pastoral — J. MAZELLIER

METZ :
— Concerto dell' Amicizia — T. AUBIN

NANTES :
— Sonatine — SANCAN

NIMES :
— Andante Pastorale et Scherzettino — P. TAFFANEL

PAU :
— Fantaisie — G. HUE

REIMS :
— Andante et 1re Partie du Concerto — J. IBERT

SAINT-MAUR-DES-FOSSES :
— Concerto — TOMASI

SAINT-OMER :
— Danse sacrée (Etudes Caprices) — L. MOYSE

VERSAILLES :
— Fantaisie — G. HUE

FLUTE (Moyen)

AIX-EN-PROVENCE :
— Allegro de la 6e Sonate — J.-S. BACH
— Offertoire — DONJON

AMIENS :
— Ballade — GAUBERT

BELFORT :
— Gavotte et Allegro de la Sonate en Fa — LŒILLET

BREST :
— Ballade — GAUBERT

CLERMONT-FERRAND :
— Pastourelle et Rigaudon — LANNOY

GENNEVILLIERS :
— Gavotte et Allegro — LŒILLET

GRENOBLE :
— Suite romantique (1er et 4^e Mouvements) — BERTHOMIEU

LE MANS :
— Hiver et Printemps — H. GAGNEBIN

LILLE :
—Barcarolle et Presto — A. FERTE

LISIEUX :
— Suite pour Flûte — N. GALLON

METZ :
— Idylle et Allegretto — GODARD

NANTES :
— Suite en miniature — W. BURKHARD

NIMES :
— Fantaisie — A. BEAUCAMP

PAU :
— Sonate en Fa Majeur — TELEMANN

REIMS :
— 1er Mouvement du Concerto en sol — MOZART

ROUEN :
— Cantabile et Allegro (« Flûte Classique », vol. 7) — TELEMANN

SAINT-OMER :
— Cantabile — TELEMANN
— Minuetto con variazioni (« Flûte Classique ») — J. VANHALL

SAINT-QUENTIN :
— Elégie et Ronde — E. BARRAINE

VERSAILLES :
— 1er Mouvement du 2e Solo — KUHLAU

HAUTBOIS (Excellence)

CLERMONT-FERRAND :
— Concerto (intégralement) — HAYDN
— Rhapsodie — J.-M. DAMASE

GRENOBLE :
— Concerto — J. IBERT
— Andante et Final — LECLAIR

VERSAILLES :
— Elégie et Danse rustique — STAN GOLESTAN

HAUTBOIS (Supérieur)

AIX-EN-PROVENCE :		
	— Prélude et Danse	R. PLANEL
AMIENS :		
	— Sarabande et Allegro	GROVLEZ
BREST :		
	— Fantaisie sur un air breton	FERTE
BOULOGNE-SUR-MER :		
	— Prélude et Danse	R. PLANEL
CLERMONT-FERRAND :		
	— Intermède Champêtre	GAUBERT
DIJON :		
	— Fantaisie sur un vieil air breton	A. FERTE
GRENOBLE :		
	— Concerto	MOZART
LE MANS :		
	— Grave et Allegro Giocoso	F. FAURE
LILLE :		
	— Fantaisie agreste	Ch. BROWN
LYON :		
	— (Non professionnel.)	
	— Prélude et Danse	R. PLANEL
	— Sonate	TELEMANN
NIMES :		
	— Fantaisie pastorale	E. BOZZA
ORLEANS :		
	— Intermède Champêtre	Ph. GAUBERT
PAU :		
	— Sarabande et Allegro	GROVLEZ
REIMS :		
	— Suite Française	M. BITSCH
ROUEN :		
	— Impromptu	Cl. ARRIEU
SAINT-MAUR-DES-FOSSES :		
	— Concerto en ut	HAYDN
VERSAILLES :		
	— Concerto	CIMAROSA

HAUTBOIS (Moyen)

AIX-EN-PROVENCE :		
	— 3e Solo	Ch. COLIN
AMIENS :		
	— Arioso et Rondo	BERTHELOT
CHAMBERY :		
	— Sicilienne et Allegro du Concerto	CIMAROSA
CLERMONT-FERRAND :		
	— Arioso et Rondo	R. BERTHELOT
DIJON :		
	— 8e Concerto	HAENDEL
GRENOBLE :		
	— 1er Mouvement du Concerto	HAYDN
LE MANS :		
	— Rondo	HAYDN-RUYSSEN
LILLE :		
	— 1er et 2e Mouvements du Concerto	CORELLI
LYON :		
	— Deux Paysages	P.-M. DUBOIS
METZ :		
	— Sarabande et Allegro	GROVLEZ
NANTES :		
	— Sonate no 1 en ut mineur	HAENDEL
	— Sonate no 2 en sol mineur (dernier allegro)	HAENDEL
ORLEANS :		
	— Sonate en sol mineur (Ouverture, Sans souci, Hornpipe, Vivo)	TELEMANN
PAU :		
	— Sonate	HAENDEL
REIMS :		
	— Sarabande et Allegro	GROVLEZ
ROUEN :		
	— 1er et 2e Mouvements du Concerto op. 7 no 6	ALBINONI
SAINT-QUENTIN :		
	— 3e Mouvement de la 1re Sonate	BARRET
	— 1er et 2e Mouvements de la Sonate en Sol Majeur	LŒILLET
VERSAILLES :		
	— Concertino no 14	J. PORRET

CLARINETTE (Excellence)

CALAIS :		
	— Air tendre et varié	J. HUBEAU
CLERMONT-FERRAND :		
	— 2e Concerto (en entier)	WEBER
	— Humoresque	MIROUZE
GENNEVILLIERS :		
	— Solo de Concours	H. RABAUD
	— Nocturne	H. TOMASI
GRENOBLE :		
	— Sonate no 2 op. 120 (Appassionato, Andante, Allegro)	BRAHMS
	— « Denneriana »	BLOCH
	— 4e Mouvement du Concerto en la	HINDEMITH
METZ :		
	— 1er Mouvement du 2e Concerto	WEBER
	— Fantaisie Orientale	M. D'OLLONE
	— Trait du Coq d'Or	RIMSKY-KORSAKOV
TOURCOING :		
	— Introduction et Rondo	WIDOR
	— Trait du Capriccio Espagnol	RIMSKY-KORSAKOV
VERSAILLES :		
	— Concerstuck	GALLOIS-MONTBRUN

CLARINETTE (Supérieur)

AIX-EN-PROVENCE :		
	— Introduction et Rondo	Ch.-M. WIDOR
AMIENS :		
	— Rêverie et Scherzo	SEMLER-COLLERY
BELFORT :		
	— Fantaisie Orientale	Max D'OLLONE
BREST :		
	— Ballade en ré mineur	LE BOUCHER
CHAMBERY :		
	— Denneriana	A. BLOCH
CLERMONT-FERRAND :		
	— Cantegril	BUSSER
GENNEVILLIERS :		
	— Andante et Allegro	H. GAGNEBIN
GRENOBLE :		
	— Concerto	J. RUEFF
LE MANS :		
	— Sarabande et Thème varié	R. HAHN
LILLE :		
	— Trois Légendes	C. PASCAL
LISIEUX :		
	Prix :	
	— Récit et Impromptu	DAUTREMER
METZ :		
	— Ballade en ré mineur	M. LE BOUCHER
NIMES :		
	— Fantaisie	Ph. GAUBERT
PAU :		
	— Fantaisie Orientale	Max D'OLLONE
REIMS :		
	— Denneriana	A. BLOCH
SAINT-MAUR-DES-FOSSES :		
	— Solo de Concours	H. RABAUD
SAINT-OMER :		
	— Solo de Concours	A. MESSAGER
SAINT-QUENTIN :		
	— Fantaisie-Impromptu	BOURNONVILLE
VERSAILLES :		
	— Solo de Concours	A. MESSAGER

CLARINETTE (Moyen)

AIX-EN-PROVENCE :		
	— « D'un Troubadour »	A. DESENCLOS
AMIENS :		
	— Barcarolle et Elégie	R. RUNGIS
BELFORT :		
	— Rapsodie Provençale	ESCOFFIER
BREST :		
	— Fantaisie Italienne	M. DELMAS
CHAMBERY :		
	a) 2e Année :	
	— Arabesques	JEANJEAN
	b) 1re Année :	
	— Concertino no 16	J. PORRET
CLERMONT-FERRAND :		
	— Solo de Concours	MOUQUET
GENNEVILLIERS :		
	— Fantaisie	MARTY
GRENOBLE :		
	— 1er et 2e Mouvements du Concerto en mi bémol Maj.	KRAMAR
METZ :		
	— Andantino	P. JEANJEAN
NANTES :		
	— Bucolique	J.-M. MAUGUE
PAU :		
	— Fantaisie-Caprice	LEFEVRE
REIMS :		
	— Solo de Concours	H. RABAUD
ROUEN :		
	— Concertino (2 mouvements)	GROVLEZ
SAINT-OMER :		
	— Concerto	C.-M. WEBER
VERSAILLES :		
	— Ballade en ré mineur	LE BOUCHER

BASSON (Excellence)

METZ :		
	— Concerto	MOZART
	— Concerto	TOMASI
VERSAILLES :		
	— Sarabande et Cortège	DUTILLEUX

BASSON (Supérieur)

AIX-EN-PROVENCE :		
	— Récitatif et Final	SELMER-COLLERY
CALAIS :		
	— Trois nocturnes	R. DUCLOS
CLERMONT-FERRAND :		
	— Solo de Concours	G. PIERNE
DIJON :		
	— Trois nocturnes	R. DUCLOS
LILLE :		
	— Sarabande et Cortège	H. DUTILLEUX
LYON :		
	— (Non professionnel.)	
	— Sarabande et Cortège	H. DUTILLEUX
	— Andante du Concerto en la m. F. 8 no 7	VIVALDI

CALENDRIER DES CONCERTS

CONSERVATOIRE DE GRENOBLE
PROGRAMME DES CONCERTS 1965-1966
(Direction : E.-P. Steckel)

7 DECEMBRE

La Péri (pour le centenaire de la naissance de l'auteur .... **P. DUKAS**
Symphonie Espagnole pour violon et orchestre .... **E. LALO**
Soliste : Salvatore ACCARDO
8e Symphonie .... **L. VAN BEETHOVEN**

11 JANVIER

3e Symphonie (sous la direction de l'auteur) .... **M. LANDOWSKY**
1re audition à Grenoble
Konzerstück pour piano et orchestre .... **C.-M. WEBER**
Soliste : Danielle DAVAT
4e Symphonie .... **J. BRAHMS**

23 FEVRIER

Symphonie .... **C. FRANCK**
Concerto n° 2 pour piano et orchestre .... **J. BRAHMS**
Soliste : Daniel WAYENBERG
Danses écossaises .... **M. ARNOLD**

23 MARS

Symphonie pour cordes .... **F. FRANZL**
Concerto pour piano .... **DITTERSDORF**
Concerto pour piano .... **PAISIELLO**
Soliste : Robert VEYRON-LACROIX
2e Symphonie .... **R. SCHUMANN**

20 AVRIL

Ouverture pour une tragédie classique .... **E.-P. STECKEL**
Cinq pièces lyriques pour violoncelle et orchestre .... **A. FOMBONNE**
Création
Soliste : Nicole FOMBONNE
Triple concerto pour violon, violoncelle, piano et orchestre .. **L. VAN BEETHOVEN**
Solistes : Flora ELPHEGE, violon - Nicole FOMBONNE, violoncelle
Gillette DOULAT-MICHELON, piano
La Pizanella (1re audition) .... **I. PIZETTI**
Mazeppa .... **F. LISZT**

4 MAI

Orphée (en oratorio) .... **W.-Ch. GLUCK**
Solistes : Mmes DE MONTMOLIN, Orphée - DORABELLA, Euridice
E. SELIG, l'amour - avec les Chœurs du Conservatoire

CONCERTS HORS ABONNEMENT

Dans les salons de la Préfecture : 2 concerts de musique de chambre et 2 d'orchestre de chambre.

SOCIETE DES CONCERTS SYMPHONIQUES DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE DE DOUAI

Saison 1965-1966

12 DECEMBRE 1965
CONCERT SYMPHONIQUE

Ouverture d'Egmont .... **BEETHOVEN**
Concerto pour violon et orchestre .... **BRAHMS**
Orphée .... **STRAVINSKY**
Le Coq d'Or (introduction et cortège) .... **RIMSKY-KORSAKOV**
Soliste : Ivry GITLIS, violoniste
Direction : Henri VACHEY, Directeur du Conservatoire

23 JANVIER 1966
CONCERT SYMPHONIQUE

Cinquième Symphonie .... **BEETHOVEN**
Concerto pour violoncelle et orchestre .... **SCHUMANN**
Les tableaux d'une exposition .... **MOUSSORGSKY-RAVEL**
Soliste : André NAVARRA, violoncelliste
Direction : Henri VACHEY, Directeur du Conservatoire

13 FEVRIER 1966
CONCERT DE CONCERTI

Concerto en ré mineur .... **J.-S. BACH**
2e concerto en la majeur .... **LISZT**
2e concerto en ut mineur .... **RACHMANINOFF**
Soliste : Yury BOUKOFF, pianiste
Direction : Henri VACHEY, Directeur du Conservatoire

10 MARS 1966
CONCERT DE GRAND GALA
donné par L'ORCHESTRE DE CHAMBRE
" PRO ARTE " de Munich
sous la direction de son chef : Kurt REDEL

Concerto grosso en ré mineur .... **VIVALDI**
Concerto en mi pour violon .... **J.-S. BACH**
Divertimento K. 138 .... **MOZART**
Concerto grosso .... **HAENDEL**
Nocturne .... **M. HAYDN**
Concertino pour flûte, violon et orchestre .... **TELEMANN**
Canon à trois voix .... **PACHELBEL**

27 AVRIL 1966
CONCERT DE CHAMBRE
donné par l'ENSEMBLE INSTRUMENTAL
du Conservatoire National de Musique de Douai

Premier quatuor à cordes en sol majeur .... **HAYDN**
Trio pour flûte, clarinette, basson .... **MOZART**
Trio pour flûte, alto, violoncelle .... **ROUSSEL**
Suite op. 91 pour quintette instrumental .... **D'INDY**

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE TOURS

Un concours pour le recrutement d'un professeur de percussion et solfège aura lieu à l'Ecole nationale de Musique de TOURS, le 23 décembre prochain.

Un concours pour le recrutement d'un professeur de piano aura lieu à l'Ecole nationale de Musique de TOURS, le 22 décembre prochain.

Pour tous renseignements, s'adresser au Service du Personnel de la Mairie de TOURS.

VILLE DE SAINT-QUENTIN

Un concours sur épreuves est ouvert en vue de la nomination d'un DIRECTEUR au Conservatoire Municipal de Musique.

Les dossiers des candidats devront être adressés à M. le Maire de Saint-Quentin pour le 15 janvier, délai de rigueur et devront comprendre les pièces suivantes :

a) Une demande d'inscription sur papier libre.
b) Un extrait de l'acte de naissance.
c) Une pièce justifiant de la nationalité française.
d) Un extrait du casier judiciaire n° 3 datant de moins de trois mois.
e) Un certificat sur papier timbré émanant d'un médecin assermenté attestant que le candidat n'est atteint d'aucune affection tuberculeuse, cancéreuse ou mentale, ni d'aucune infirmité apparente ou cachée pouvant l'empêcher de remplir les fonctions correspondant à l'emploi sollicité.
f) Une pièce établissant que le candidat a satisfait aux obligations des lois sur le recrutement militaire ou qu'il en a été exempté.
g) Un curriculum vitae et toutes pièces justificatives de titres et de diplômes.

ARTICLE 4. — Le programme des épreuves est le suivant :

I. - HARMONIE
(*Cotée sur* 30 *points*)

Réalisation d'une basse et d'un chant donnés, au cours d'une mise en loge d'une durée de 11 heures (8 h à 19 h).

II. - ADMINISTRATION
(*Cotée sur* 30 *points*)

Questions à traiter :
a) Administration d'une école.
b) Rapports avec les Autorités Municipales.
c) Rapports avec le Personnel Enseignant.
d) Conduite des études.
e) Direction et organisation des Concerts.
f) Recommandations concernant le Théâtre Lyrique.

L'une de ces questions, tirée au sort par le Jury, sera traitée par écrit au cours d'une mise en loge d'une heure. Les cinq autres questions seront examinée oralement.

III. - DIRECTION D'ORCHESTRE
(*Cotée sur* 40 *points*)

A. - Interprétation définitive de deux œuvres, complètes ou fragmentées, dont l'une avec soliste, écrites pour une formation orchestrale de chambre, à la suite d'une répétition de 20 minutes environ consacrée à chacune d'entre elles. (*Cotation* 15+15).

Les titres de ces deux œuvres seront communiqués aux candidats quinze jours avant la date des épreuves.

B. - Recherche et correction de fautes contenues dans un court fragment orchestral (rythmes, notes, articulations, altérations, pizzicatti, mouvements, etc...). (*Cotation sur* 10).

Aucun candidat, quels que soient ses titres, ne peut être exempté d'aucune épreuve.

ARTICLE 5. — Les épreuves se dérouleront au Conservatoire Municipal de Musique de Saint-Quentin, 51, rue d'Isle, *début février* 1966.

Le candidat admis prendra ses fonctions au plus tard le 1er mars 1966.

— Traitement de début - 1er échelon : Indice réel 403 (correspondant actuellement à un traitement mensuel net de : 1.659,06 F).
— Traitement au 7e échelon : Indice réel 597 (correspondant actuellement à un traitement mensuel net de : 2.376,77 F).
auxquels s'ajouteront éventuellement les suppléments à caractère familial.

Tous renseignements pourront être obtenus auprès de M. le Maire de Saint-Quentin (Secrétaire Général) ou de M. le Directeur du Conservatoire Municipal de Musique (Téléphone : 62-29-30).

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

DECEMBRE

MERCREDI 1er :
Initiation à la musique : Pétrouchka (Stravinsky).
Chant : Noël mâconnais (suite de l'étude).

VENDREDI 3 :
Solfège 1re année (4e leçon) : Etude du *mi.*

MARDI 7 :
Chant : Noël limousin (suite de l'étude).

MERCREDI 8 :
Initiation à la musique : Séance de révision.
Chant : Noël mâconnais (fin de l'étude).

VENDREDI 10 :
Solfège 2e année (5e leçon) : La mesure à trois temps.

MARDI 14 :
Chant : Noël limousin (fin de l'étude).

MERCREDI 15 :
Initiation à la musique : Séance de préparation au jeu musical du 22 décembre.
Chant : Séance de révision.

VENDREDI 17 :
Solfège 1re année (5e leçon) : Le soupir.

LUNDI 20 :
Les instruments de musique : Emission en radiovision sur les Bois (2e série) : petite flûte, cor anglais, clarinette-basse et contrebasson.

MARDI 21 :
Chant : Séance de révision.

MERCREDI 22 :
Initiation à la musique : Jeu musical (reconnaissance des œuvres de Moussorgsky, Dukas, Schubert, Bizet et Stravinsky).
Chant : Séance de révision.

★

Lundi et mercredi (sur France-Culture), de 15 h 30 à 16 heures.
Mardi, de 15 h 45 à 16 heures.
Vendredi, de 15 h 15 à 15 h 30.

LES CONCERTS DE MIDI

Concerts de musique de chambre, tous les vendredis, de 12 h 30 à 13 h 45, jusqu'au 25 mars 1966 (interruption après le concert du 17 décembre; reprise le 14 janvier).

En décembre : 2 séances de « musique française contemporaine » avec Claudie MARTINET, pianiste et Jean-Christophe BENOIT, de l'Opéra (3 décembre), le QUATUOR DE SAXOPHONES DANIEL DEFFAYET et le TRIO CLASSIQUE DE PARIS (10 décembre), le 17 décembre : l'ORCHESTRE DE CHAMBRE PAUL KUENTZ, avec Monique FRASCA-COLOMBIER, violoniste et Michel RENARD, violoncelliste.

Du 14 janvier au 25 mars 1966, « musique ancienne, moderne et contemporaine », avec le concours de : TRIO piano, violon et clarinette (Daniel SALZER, Jean-Noël MOLARD, Bernard CAILLIERET); Marie-Thérèse CHAILLEY, altiste et Lily BIENVENU, pianiste; le DUO FLUTE ET HARPE DE PARIS et Claude BONNETON, pianiste; le QUATUOR BERNEDE; le QUATUOR VOCAL DE STRASBOURG, avec France SOUDERES et Jean-Claude PENNETIER, pianistes; les duos Michèle LEPINTE, violoncelliste et Claude BECHE, pianiste; Christiane CHAPEL, violoniste et Jean VIGUE, pianiste. Un concert consacré à Rameau (LE RONDO DE PARIS) avec projection de film; une séance ORIENT-OCCIDENT, une autre de MUSIQUE POLONAISE et, pour finir le concert de l'ENSEMBLE D'INSTRUMENTS ANCIENS DE PARIS, animé et dirigé par Roger COTTE.

CONDITIONS GENERALES

Prix des places : 4 F - Etudiants, J.M.F., Activités musicales : 3 F. Abonnements, 5 concerts au choix (renouvelable) : 14 F - Tarif étudiant : 10 F. — Billet collectif (5 places pour le même concert) : 14 F - Tarif étudiant : 10 F.
Nous attirons l'attention de nos auditeurs sur les **billets collectifs**, bénéficiant du même tarif pour **5 personnes assistant au même concert** (à prendre à l'entrée ou d'avance chez le gardien de l'Institut d'Art, 3, rue Michelet.

Adhésion à l'Association des Concerts de Midi : Adhérent 10 F - Bienfaiteur 20 F, à libeller au nom des Concerts de Midi, 3, rue Michelet, Paris - C.C.P. Paris 13801-36. Les membres de l'Association bénéficient du tarif étudiant **pour les abonnements;** ils reçoivent en outre des entrées gratuites à distribuer à des personnes de leur choix à titre de propagande (5 pour les adhérents - 10 pour les bienfaiteurs). Ces invitations devant servir à recruter de nouveaux auditeurs, nous serons reconnaissants aux membres de l'Association qui en disposeront d'inscrire sur les cartes, le **nom et l'adresse des personnes invitées.**

Affiches - Prospectus. Prière de consulter les **affiches** (à l'Institut d'Art, dans les Facultés, Foyers d'Etudiants, certains marchands de musique et commerçants). Les concerts sont également annoncés par les journaux (Guide du Concert, Figaro, Combat, Officiel des Spectacles), la Télévision. Les **prospectus** sont distribués dans les Facultés, les Foyers, chez le gardien de l'Institut d'Art, et, en général, dans les lieux où les concerts sont affichés.

Tous renseignements : Mme PETIT-DUTAILLIS, Secrétaire générale, 6, rue de Saint-Simon, Paris-7e - 548-76-59.
Aux Concerts de Midi : **Buffet** (en sus) à partir de 11 h 30.
(Métro : Vavin, Port-Royal - Bus : 83-91-38)



Antoine Courtois
Paris
LE GRAND SPÉCIALISTE DES CUIVRES
TROMPETTES
TROMBONES
SAXOPHONES
CORNETS
CORNETS-TROMPETTES
BUGLES
CORS D'HARMONIE
BASSES
ALTOS
CORS ALTOS
8, RUE DE NANCY, PARIS 10e - TÉL. : NORD 77-85
Pub. Matisse

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62** **Disques. Electrophones : 073.09.78**

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e Dépôt légal: 4e trim. 1965 Directeur-Gérant : A. MUSSON